



صوت الوعي الجمعي في القصيدة العامة 12

# الفاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر  
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنة  
الرابعة

41

الأربعاء 10 آب 2011

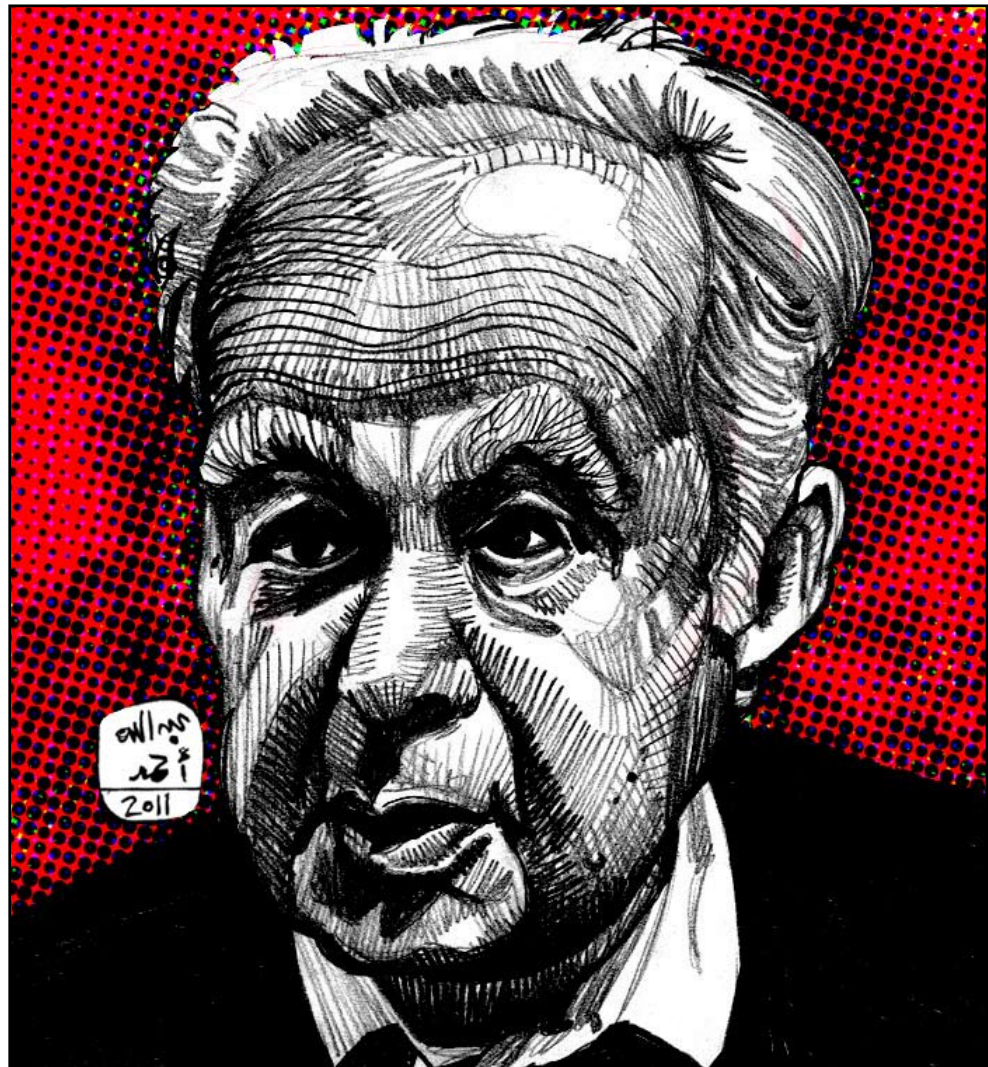
أبو الرقعمق شاعر لذة الحماسة (3)

## ثريا ملحس... التائهة بنشيدھا الأبدی (6)

### موقف الغاوون

لا نجادل في كون المواقف السياسية التي اتخذها سعيد عقل تجاه الفلسطينيين عنصرية ومقرزة إلى أبعد حد. لكن ما دخل ذلك في التقليل من قيمته الشعرية الكبيرة ودوره التأسيسي في الحداثة الشعرية العربية؟! هجوم غير مُبرَّر في الميزان النقدي والتاريخ الأدبي شنه مثقفون وأدباء عرب على حفل تكريم سعيد عقل بمناسبة بلوغه المئة عام. وقد توافق المهاجمون على عدم أحقية سعيد عقل بالتكريم بسبب مواقفه العنصرية! هذا الخلط الغريب بين السياسة والشعر، أو حتى بين الأخلاق الشخصية والقيمة الأدبية، مستهجن. لأنه بحسبه سيكون غسان مطر أحق بالتكريم من سعيد عقل. وسيكون سميح القاسم أحق بالتكريم من شعراء جماعة «شعر» مجتمعين. وهلمَّ جراً. وفي هذا المقياس، على أميركا إذا منع كتب عزرا باوند وطرده من تاريخها الأدبي كونه انحاز انحيازاً أعمى للفاشية. لكن مكان عزرا باوند كسياسي كان المحكمة، ومكانه كشاعر كان الخلود والتكريم. ومكان سعيد عقل كسياسي متطرّف يجب أن يكون المحكمة، بينما مكانه كشاعر هو التكريم. وإذا كان لنا من احتجاج على التكريم الأخير لسعيد عقل فهو لأن الجهة المُكرّمة هي الكنيسة لا الشعراء، هو لأن سعيد عقل «تحتفل به طائفته لا قراء العربية»، على ما كتب أنسي الحاج. اسمحوا لنا بأن نطالب بـ«علمانية» نقدية تفصل بين الشعر والسياسة. اسمحوا لنا بهذا «الفصل» بين ما جعلنا أجمل الناس، وبين ما جعلنا أقبح الناس.

## نحو «علمانية» نقدية تفصل الشعر عن السياسة







أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين

## لحظة وفاة الدكتاتور (حلقة ثانية)

**في الآتي الحلقة الثانية من كتاب «لحظة وفاة الدكتاتور».**

بعد أيام قليلة من تلك المقابلة، وأنا في طريقي إلى عملي في شارع الحمراء، التقيتُ الموظفة نفسها التي «استجوبتني» في الجلسة الأخيرة. وقفنا لبضع دقائق إلى جانب جدار، وتحذّثنا باسترخاء أكثر. كانت قد قرأت كتاب «أي البعثي»، لذلك قالت لي مازحة بأنني لم أنبّهها إلى أنه عنيف إلى هذه الدرجة. ثم أردفت ضاحكة: «بس، مو غلط!» ثم سألتني عن اسم المسلسل الذي أخذتُ منه هذه العبارة واسم الممثل الذي رُدّدها؟ - مسلسل «نهاية رجل شجاع»، واسم الشخصية «زلغوط»، وهو الذي كان يَرُدّد «مو غلط»، لكنني لا أذكر اسم الممثل. - وهل ما أوردته صحيح عن تحريم ترديد هذه العبارة، منعاً للإساءة إلى باسل الأسد؟

كنتُ أشعر بصدق تلك الفتاة في محاولتها التعرّف إلى شخصيتي أكثر، خارج دور الموظفة - المحقّقة، وأنّني لم أعد بالنسبة إليها «طالب اللجوء رقم كذا»، بل أقرب إلى شخصية في فيلم سينمائي. لكن هل بوسعي الاستطراد حقاً في الشارع وسط زمامير السيّارات وفضول المارة وحرارة الجو في بيروت، ناهيك عن أنني مستعجل للحاق بعملي.

كنتُ في السابعة عشرة من عمري حين عمّ النبا الغريب بوفاة باسل الأسد، الابن الأكبر للرئيس حافظ الأسد، بحادث سير قرب مطار دمشق يوم 21 كانون الثاني 1994. دُعِرَ عام دفعع الناس إلى التزام بيوتهم مع إقفال البوابات، وكأنّ ذلك الذعر هو مجرد بروفة للذعر الأكبر الذي سيُصيب الناس عند موت والد باسل الأسد بعد ست سنوات. كنا في الداخل صامتين نتهامس همساً، وكل منا في داخله يشعر بأن المخابرات بين لحظة وأخرى ستطرق باب البيت لتقبض علينا. بعد قليل، قام أبي وأشعل التلفاز وأخفت الصوت إلى أقصى درجة ممكنة، فإذا بآيات قرآنية ثم عزف كلاسيكي على البيانو استمرّا لأيام طويلة.

اتصلوا بوالدي من مقرّ عمله فذهب فوراً، ثم أمضى معظم أيام الأسبوعين التالّيين في خيمة العزاء الكبيرة التي نصبوها في مدينة الشدادى، لتقبّل العزاء برحيل «الفارس الذهبي المهندس المظلي الرائد الركن باسل الأسد»؛ وهذه الجملة بحرفيّتها كانت تُعتبَر كلاماً منزّلاً لا يمكن ذكر اسم باسل الأسد

من دونها، في التلفزيون والمدرسة والشارع وسوق الهال.

في تلك الأيام سمعتُ من صديق يثق بي كثيراً «أخطر» نكتة يمكن أن يسمّعها سوري في ذلك الوقت، وتقول النكتة إن باسل الأسد عندما مات وصعد إلى السماء كان الله ناهماً، فطرق باسل الباب، وحين فتح الله، قدّم باسل نفسه إليه كالآتي: «الفارس الذهبي المهندس المظلي الرائد الركن...» فإذا بالله يُقاطعه ساخطاً: «تعال إذا واجلس مكاني»!

لم أخبر أبي آنذاك بالنكتة كي لا أفقد نظارتي الجديدة بكلمة على الوجه، كما أن أبي كان ناقماً بصمتٍ في تلك الأيام على أبو عمر بائع الأقمشة السوداء. فقد جرى تعميم أمر يقضي برفع راية حداد سوداء على باب كل بيت في الشدادى، ومثلاً على المرايا الجانبية للسيّارات. وقد أجبر الجميع على شراء قطع القماش السوداء تلك من محلّ أبو عمر بأسعار تكاد تكون خيالية بالنسبة إلى أسعار القماش في ذلك الوقت، طبعاً باتفاق مع مفرزة المخابرات في المدينة والتي كان لها حصّتها الكبيرة من أرباح تلك المبيعات.

وبعد مئات التماثيل لحافظ الأسد التي ملأت معظم الساحات في سوريا، جاء دور تماثيل الابن التي استكملت المشهد الرمادي لحكم العائلة المطلق. وفي مدينة الشدادى الصغيرة لأنه لا توجد ساحات بالمعنى الفعلي تصلح لإقامة تمثال «الباسل»، قاموا بارتجال جزيرة غريبة في الطريق الإسفلتي نصبوا عليها التمثال الذي يوجد منه في كل مدينة سورية النسخة نفسها، حيث يرسم هذا التمثال كلمة «الباسل» وعلى أحد جانبيها صورة لباسل الأسد ممتطيّاً حصانه «الأغر». لقد كنا نحفظ حتى اسم حصانه لكثرة ترديده على التلفزيون السوري، بل إن هذا الحصان كان أول حيوان في التاريخ تُسمّى باسمه مرافق عامة لدولة عضو في «هيئة الأمم المتحدة»، من صالات وملاعب وحدائق.

لقد تحوّل باسل الأسد وحصانه وكل شيء يتعلّق به إلى أشياء مقدّسة. فمهرجان فنّي سنوي للباسل، ودورة الوفاء الدولية للباسل في الفرنسية، وحدائق الباسل...

وفجأة تحوّل حافظ الأسد في الإعلام السوري من «أبو سليمان» (الاسم التقليدي أو الحركي له في الإعلام فهو ليس لديه ولدٌ بهذا الاسم) إلى «أبو باسل»... وكان هذا الرجل لا يستطيع أن يكون أباً إلا لأشخاص غير موجودين!

كان اسم «الأب القائد» أيضاً من أسمائه الكثيرة التي فاق

عدّدها أسماء الله الحُسنى. كنّا نناديه بهذا الاسم في مدارسنا («الأب القائد»). بعدما تكفّلت قسوة آباءنا الحقيقيين بإقناعنا بأن شخصاً في قسوة حافظ الأسد يمكنه أن يكون أباً.

يومها كزّر التلفزيون السوري عشرات المرات حكاية «اللفتة الكريمة» من «الأب القائد» الذي لم ينسَ شعبه يوم وفاة ابنه فأطل عليهم من الطائرة وحيّاهم. كان دهاء حافظ الأسد جزءاً من صورته المربعة، ففي خضمّ مأساته العاطفية يموت ابنه لم ينسَ صورة «القائد» التي يجب عليه أن يصونها. وعلى العكس من غريمه السفاح الآخر صدام حسين الذي كان صورة خالصة للبطش في الضوء، كان حافظ الأسد صورة خالصة للبطش في العتمة. كان دهاوّه هو تلك العتمة البلا قرار. لذلك كان أكثر إثارة للخوف في نفوسنا.

وفي كلمته الرثائية على التلفزيون السوري، قال حافظ الأسد بأن «رحيل باسل ألمني لأنني أب». ولا أعرف إذا كان قد مرّ بخاطره في تلك اللحظة آلاف الآباء الذين حرّمهم هو من أبنائهم، قتلاً وسجناً ونفيّاً.

لكن تلك الجملة كانت أقلّ إساءة بكثير من الجملة التي تلتها: «لم أحزن عليه لأنه ابني فقط، بل لأنه يحمل في شخصه العديد من المواهب». فهذه الجملة مرّقنتني تمرّيقاً بعد سنوات قليلة، تحديداً في العام 2000، وأنا أسمعها تُعاد على التلفزيون السوري في الذكرى السادسة لرحيل باسل الأسد، وكنتُ عاطلاً عن العمل في بيت أهلي بالشدادى بعدما رجعتُ من لبنان خائباً جائعاً بهيئة أي متسوّل كان ينام تحت جسر الكولا في بيروت. ونحنُ ألا تستحقّ مواهبنا بعض الالتفات يا «سيادة الرئيس»؟

وفي حين كان صدام حسين دكتاتوراً مفضوحاً يتباهى بقصوره وفحصه وغروره، كان حافظ الأسد حريصاً أشدّ الحرص على ألا يضح رجلًا على رجل أثناء تصويره عند استقبال زائريه.

وكان البسّطاء من الناس يتحدّثون عن ذلك إعجاباً بتواضعه، متناسين مئات التماثيل وملايين الصور التي ملأ بها مدن سوريا وقرىها. واليوم، بعدما كبرت - أنا الصبي في ذلك الزمن - أحاول ألا أحقد كثيراً علي جيل الآباء الذين صدّقوا أن في وسع السفّاح أن يكون متواضعاً وأخلاقياً لمجرّد أنه لا يضح رجلاً على رجل. لقد نجح الخوف في تسطيح الناس بشكل عجيب، حتى صار كل ما يصدر عن السلطة أمراً مقدّساً. وفي زمن الترويج لبشار التمتّة ————— ◀ 24

### مجهولون

## أبو الرقعمق... شاعر لذة الحماقة

محمد الخبّاز

وشعراً وأنت أديب ظريف مليح الشعر؟ فقال يا كشخان أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت؟<sup>(١)</sup>. وقد كان أبو العبر يعيش في زمن البحّري، أما ابن الحجّاج ومعاصره أبو الرقعمق فكانا يعيشان في زمن المتنبيّ، حتى أن ابن الحجّاج من شدّة غيظه هجا المتنبيّ أكثر من مرّة، لكن المتنبيّ لم يكلف نفسه عناء الرّدّ عليه. لكن هذا السلوك الساخر في الشعر رغم أنه ساهم في انتشار شعر هؤلاء الشعراء في عصرهم، أو نفوقه بتعبير أبي العبر، فإن غربال الثقافة لم يبقَ من أشعارهم شيء الكثير، فقد ضاع كثير من شعر ابن الحجّاج الذي يُقدّر بعشرة مجلدات لم يبقَ منها إلا مختارات<sup>(٢)</sup>، ولم يبقَ سوى مقطوعات قصيرة من شعر أبي العبر تجد بعضها في ترجمته في كتاب «الأغاني»<sup>(3)</sup>، ومجموعة من القصائد لصاحبنا أبي الرقعمق حفظها لنا الثعالبي في يتيّمته.

وبطبيعة الحال لا يمكننا الجزم بالأسباب التي أدّت إلى ضياع شعر هؤلاء كما ضاع شعر غيرهم، لكننا نظن أن من أهم الأسباب هو أن الثقافة الأدبية هي ثقافة ذات ذوق طبقي، اهتمّت أكثر ما اهتمّت باتجاهات شعرية معيّنة كشعر المديح والفخر والرثاء وغيرها من المواضيع الرسمية، كما اهتمّت بالشعراء الذين تفوّقوا فيها من فحول الشعراء. أما الشعراء الذين لم يبلغوا مبلغ الفحول في هذه المواضيع الرسمية، أو الذين انصرفوا إلى غيرها فكتبوا في الطرف والهزل مثلاً، فقد أبقت الثقافة من آثارهم شيئاً قليلاً من باب الترويج عن النفس لا من باب أهميّتها. وبالتالي فقد ضاع كثير من الأدب الذي يُصوّر جوانبٍ من حياة تلك المجتمعات لا يُصوّرها الأدب الرسمي، وهو ما يمكن أن نسمّيه بأدب الهامش، والذي بدأ النقاد في الفترة المعاصرة بإعادة الاعتبار إليه وتسليط الضوء عليه وعلى شعرائه الذين هُملّشوا من التاريخ الرسمي، فاندثرت أخبارهم كما اندثرت أشعارهم، وربما لم يسمع الكثير باسمائهم، وهو ما جعل بعض النقاد يُسمّيهم بـ: الشعراء المنسيين.

وصاحبنا أبو الرقعمق حسب الرواية التالية كان فقيراً في نشأته: «قال أبو الرقعمق: كان لي أخوانٌ أربعة وكنتُ أناذمهم في أيام الأستاذ كافور، فجاءني رسولهم في يوم بارد وليست لي كسوة تُحصّني من البرد، فقال الرسول: إخوانك يقرّؤون عليك السلام ويقولون: ذبحنا اليوم إرخة سميئة فاختر ما يعمل لك

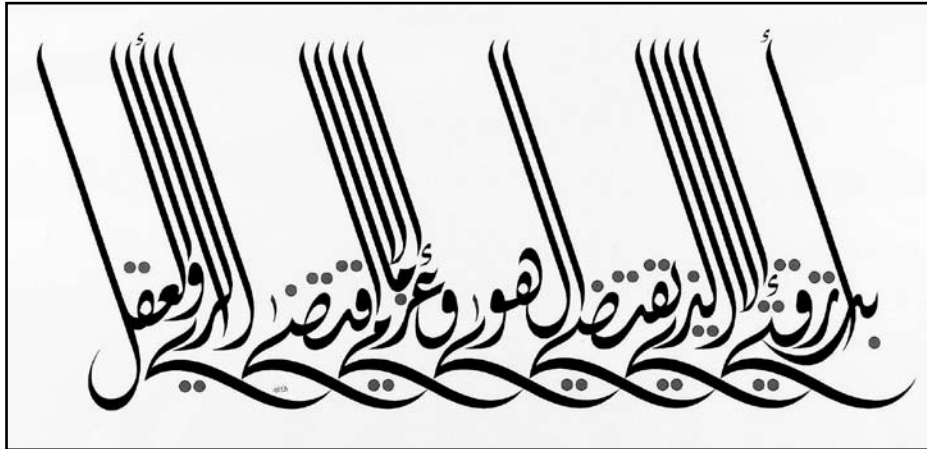
منها مما تشتهيّه، فكتب إليهم: إخواننا عزموا الصبح بسُخرة/ فأني رسولُهُم إلي خصوصاً/ قالوا: اقترح لونا يُجاد طبيخُهُ/ قلتُ اطبخوا لي جبّة وقميصاً. فذهب الرسول بالرقعة فما شعرتُ حتى عاد ومعه أربع خلع وأربع صرر في كل صرّة عشرة دنانير، فلبست إحدى الخلع وعدتُ إليهم»<sup>(٤)</sup>. لكن هذه الرواية على ما يبدو كانت في بداية انتقاله إلى مصر، فترجماته تشير إلى أنه أقام في مصر زمناً طويلاً، ومدح من الخلفاء الفاطميين الخليفة المعز وولده العزيز، والخليفة الحاكم بأمر الله، والقائد جوهر الصقلي، والوزير أبا الفرج ابن كلس، وغيرهم من إعيانها. ومن مدح كل هؤلاء فلا شك أنه استغنى بصلاتهم. يدلنا على فقره وفاقته قوله: «لمن أمدح بالشعر/ لمن أقصد لا أدري/ تحيّرت فما أدري الـ/ لذي أصنع في أمري/ كأني لست مخلوقاً لغير الجهد والضّرّ/ ومذ كنت فمدفوعٌ/ إلى الفاقة والفقر».

وما يدلنا على غناه في مصر بعد فقره هو وصفه لمجالس اللهو والطرب والخمر ووصفه لنعومة العيش ونضارة الطبيعة وصحية علّةِ القوم في مواضع عدّة، منها: «لا تكذبن فما مصر وإن بعدت/ إلا مواطن أطراي وأشجائي/ ليالي النيل لا أنساك ما هتفت/ ورق الحمام على دوح وأغصان/ أصبو إلى هفوات فيك لي سلفت/ قطعتهن وعين الدهر ترعاني/ مع سادة نجب غرّ غطارفة/ في ذروة المجد من ذهل بن شيبان/ وذي دلال إذا ما شئت أنشدني/ وإن أردت غناءً منه غنّائي/ سقيته وسقاني فضل ريقته/ وجاد لي طرفه عفواً ومئاني/ كم بالجيزة من يوم نعمت به/ على تصاخب نايات وعيدان/ والطل منحدر والروض ميّتسم/ عن أصفر قافحٍ أو أحمر قانٍ/ والزرّجس الغصّ منهل مدامعه/ كأن أجفانه أجفان وسنانٍ».

**رقاعة وحماقة ومصافحة**

أما لقب «الرقعمقيّ» فلم نجد له أصلاً في اللغة، ولا يوجد لدينا من الأخبار ما يدلنا على سبب تلقيبه به، لكننا نجح لتأويله على أنه تركيب لصفتيّ الرقاعة والحمافة، فالرقيع من أسماء الأحمق وذلك أن عقله يحتاج إلى رفع مثل الثوب، فبدل أن يُقال لصاحبنا «الرقيع الأحمق» قيل «الرقعمقيّ». وإذا تابعنا التأويل فيمكننا القول إن صاحبنا اختصّ بصفة الرقاعة دون غيرها من صفات الأحمق، لأن عملية الرقع مشابهة لعملية الصفع، وللصفع مع صاحبنا أبي الرقعمقي علاقة حميمة، حيث أن طقس المصافعة هو الطقس الأحمق المفضّل لديه، فكلما





خطوط  
منير الشعراني.

اجتمع صاحبنا مع ندمائه تصافعوا على الأفقية، وكأن كل واحد يريد أن يرقع عقل صاحبه بصفعه على قفاه، ويتبارزون أيهم أصبر قفاً على الصفع! ولهذا فأبو الرقعمق يتحسّر على هذه المجالس بعدما فقدها: «حزني أني مذ زمن/ ما لعبنا ولا لعبوا/ ولكم بنتنا على طرب/ ورؤوس القوم تستلبُ/ وكؤوس الصفع دائرة/ ملؤها اللذات والطربُ/ وانتخبناها وهامهم/ وأكف القوم تصطخبُ/ وكان الصفع بينهم/ شعل النيران تلتهبُ».

ويمكننا أن نستدل على ربط الصفع بالرقع بقول أبي الرقعمق:

«كفي ملامك يا ذات الملامات/ فما أريد بديلاً بالرقاعات/ كأنني وجنود الصفع تتبعني/ وقد تولّت مزامير الرطانات/

قسيس دير تلا زمزماره سحرًا/ على القسوس بترجيع ورناب».

ويبدو أن شغف أبي الرقعمق بالصفع لم ينته عند مجالس الصفع، ولا عند وصفه تلك المجالس الصفيّة: «لا عيب في سوى إني إذا طربوا/ وقد حضرت بُرى في الرأس تفجيرُ/ والأخذعان فما زالا يُرى بهما/ لكثرة المرح توريمُ وتحميرُ/ وذا

الفعال مع الإعراض مطرد/ صفع ونقع وتيسير وتعسير».

بل تجاوز ذلك إلى الفخر بقفاه الذي لا يوجد قفا يتحمّل الصفع مثله: «لو برجلي ما برأسي/ لم أبت إلا بنجدٍ خفةٍ ليست لغيري/ لا أراني الله فقدي/ أصبر الأروُس في صفٍ/ يح

بلا حرز وعدٌ».

وليمدح قفا من طاب له أن يمدحه ويهجو قفا من أراد هجاءه، وكأنّه أصبح لا يرى في الرجال إلا أقيمتهم، وهو يتخيّلها في طقس المصافعة الأحمق. والظاهر أن أبا الرقعمق أصيب بالعمى في آخر حياته بسبب هذا الصفع كما يشير في مواضع عديدة، فتاب عن طقس المصافعة، لكن نفسه كانت تتارعه الدخول فيه كلما حضره: «ولا عذر ألا أدير اللطام/ إذا الصفع دار وكلّي قفا/ وقد كنت تبتُ ولكنني/ إذا الصفع دار أتاني الجشا/ فلا تترك الصفع جهلاً به/ فما أطيب الصفع لولا العمى».

ويبدو أن طقس المصافعة هذا كان يُشجع جميع حواس المصافعين حتى الشّم منها، ذاك أن التباري في الصفّع كان يصحبه تبار في الضراط: «فأما أكثر الحمق/ فقد سيّرت في البحر/ ولا أترك في مصر/ لذكر الحمق من أثر/ فمن بعدي ليطبّب/ ه في النظم وفي النثر/ ومَن من شدّة الصفع/ له رأس بلا شعرٍ/ ومن يضطر في الذقن/ بلا كيل ولا حرز».

والضراط أيضاً كالصفع إذ هو محل للمدح والذمّ هما أنه مجال للتباري، لهذا يقول أبو الرقعمق واصفاً أحدهم: «لحاه الله من شيخ ظروف/ ضجيج ضراطه بالنهروان/ ولكن رأسه جلد جليد/ صبور عند مختلف الطعان».

ولعل هذا الاقتران بين مجالس الصفع والاستمتاع بما فيه من روائج، هو ما جعل أبا الرقعمق يُشبّه هذه المجالس التي تجلب السرور بالبخور الطيّب الرائحة: «يا للرجال تصافعوا/ فالصفع مفتاح السرورِ/ هو في المجالس كالبخورِ فلا تمهلوا من بخور».

#### «كتبُ الحَصيرُ إلى السَريـر...»

والآن نعود إلى سؤالنا الأول: ما الذي يدفع أبا الرقعمق ليختار الحماقة طريقاً وهو ذو عقل وافر؟ فجواب الرافعي الذي ذكرناه - وإن كان مقبولا - فإنه ليس وافياً، لأن الحماقة عند أبي الرقعمق ليست شعرية فقط لكي نقول إنه سلك سلوك الهزل في شعره لينتهي بعدما كان كاسداً، بل إن حماقته تعدّت إلى سلوكه ولم تقتصر على شعره. وما أراه أن الحمق الذي اتّخذه أبو الرقعمق طريقا ليس هو الحمق بدلالته الخاصة الذي عرفّه ابن الجوزي في كتابه «أخبار الحمقى» بأنه خطأ الوسيلة مع صحة المقصود، مثل الأمير الأحمق الذي أراد أن يمنع طائراً من الهروب فأغلق باب المدينة، فمقصوده صحيح وهو حفظ الطائر لكنه أخطأ في الوسيلة. بل إن الحمق عند أبي الرقعمق دلالاته أعمُّ من ذلك، فهو مخالفة الطريق الذي يسلكه الناس، وهو طريق العقل عن وعي وإدراك، وهي دلالة نرى أن لفظة الحمق لا تتّسع لها، لكنها تشمل جزءاً منها، ولعل أبا الرقعمق معدور في استخدامه هذا اللفظ الضيّق إذ لم يجد لفظة تتّسع لوصف مذهبه، فاستخدم اللفظ الذي يدل على الجزء ليدل على الكل.

بعبارة أخرى، قد تكون الشهيرة فعلاً حافزاً لما فعله أبو الرقعمق في شعره، لكنها لا تصلح تعليلاً لكل مخالفة قام بها في حياته لطريق الناس. من ذلك مثلاً ميله إلى الغلمان الذين ذكّروهم في أكثر من موضع، وقد جعله هذا الميل لا يستطيب من الأشياء إلا دبرها، فقال هاجباً عضوه المذكر: «لعنة الله عليه/ وبراغيث الكلاب/ فلکم أوقفني مو/ قف خزّي واكتئاب/ ولكم أغلقت باباً/ ثم هواه دون بابٍ/ عينه في كل من /د/ بٌ على وجه الترابِ/ ثم لا يرضيه منه/ غير دبر مستطاب».

فهذا الميل المخالف للميول الطبيعية للناس ليس مما يمكن تعليله بالرغبة في الشهرة، كما أن لفظ الحماقة لا ينطبق عليه، إلا إذا وسّعنا الدلالة كما أشرنا سابقاً. على أن هذا الميل لم يُلغ بالطبع الميل الطبيعي عند أبي الرقعمق في مرحلة الحمق، نستدل على ذلك بقوله في إحدى قصائده: «أظن ودادها من غير نيّة/ وهل هي فيه إلا مدعيّة/ فتاة لا تمّل عذاب قلبي/ ولا تخليه وقتاً من أديّة/ ولا عيش سوى تقليب بظر/ وثقّب من صبي أو صبيّة/ على أني أقول بكل شيء/ سوى نيك العجوز القذمليّة/ ولا ألوي على أحد يراني/ بعين النقص والحال الدنيّة/ ومن نال العلا حجّاً ومجدًا/ وأفعالا مهذبة سنّيّة/ تشابه خلقه والخلق حسناً/ وحسبك بالنفاسة والسجنيّة/ تشاهد منه طوداً مشمخراً/ وأفعال الملوك الكسرويّة». ففي هذا النص نرى وجهاً آخر من أوجه الحماقة لدى أبي الرقعمق بدلالاتها العامّة، ففيه يُخالف قصيدة المديح الرسمية التي تبدأ بالغزل والتشبيب وتنتهي بالمدح ليبدأ هو بفحاش القول وينتهي بالمديح، وهو أسلوب تجده في عدد من قصائده. فقد يستهل قصيدته المدحيّة بوصف مجلس المصافعة وما فيه من لهو، وقد يستهل قصيدته المدحية بالهزل، وقد يجمع بينهما. يقول مثلاً: «كتب الحَصيرُ إلى السَريـر/ أن الفصيل ابن البعير/ فلمثلها طرب الأمير/ ر إلى طباهجة بقير/ فلأمنعنُ حمارقي/ سنّتين من علف الشعير/ لا والذي نطق النّبـ/ سيّ بفضلهِ يوم الغدير/ ما للإمام أبي علـ/ سي في البريّة من نظير». وهذا المدح الذي يشي بتشجيع أبي الرقعمق يدل على انتقاله إلى مرحلة الحمق بعدما كان يسير في طريق الناس ويكتب الشعر كما يكتبه الشعراء العقلاء حيث كان يفتتح قصائده الرزينة بالغزل الأنثوي تهيداً للمدح، من ذلك قوله: «حي الخيام فإني/ مغرّي بأهل الخيام/ بالراميات فؤادي/ بصانبات السهام/ أيام وصلي حرام/ والهجر غير حرام/ لا عذب الله قلبي/ إلا بطول الغرام/ كأما ذك العبد- شّ كان في الأحلام/ لم يبقَ من نرتجيه/ لحادث الأيام/ إلا إن أحمد ذو الطو لَ والأليادي الجسام».

لكن هذه المدائح العاقلة لم تكن تعود على أبي الرقعمق بالنفع كما يبدو: «مالي بلا سبب غودرت مطرحة/ وقد حرمت عطايك الجزيلات/ ولي مدائح قدماً فيك سائرة/ مستطرفات بالناظ طريفات». فآثر أبو الرقعمق استبدالها بالقصائد الحمقاء التي يطرب لها الأمير.

حماقة أخرى من حماقات أبي الرقعمق الشعرية خالف فيها

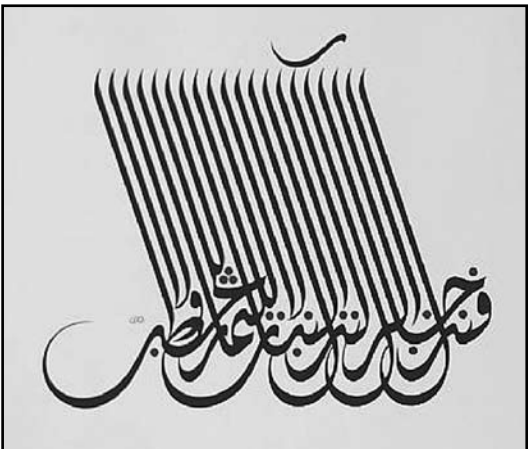
بقية الشعراء، واشتهر بها، ومفادها أنه كان يُحاكي أصوات الحيوانات والعصافير في شعره، لكن ما بقي من هذا الشعر قليل نادر، كقوله: «خذ في هناتك مما قد عرفت به/ مما به أنت معروف ومشهورُ/ واحك العصافيرَ صي صي صصي صصصي/ إذا تجاوبن في الصبح العصافيرُ/ ففيك ما شئت من حمق ومن هوسٍ/ قليلة لكثير الحمق إكسير».

إن هذا الطريق الذي سلكه صاحبنا، مخالفاً فيه طريق العقلاء في السلوك الحياتي وفي القول الشعري، ليس حماقة كما يُسمّيها هو، وإنما احتجاج على حماقة الدهر الذي يعيش فيه، حيث صاحب العقل المضيء يعيش مهضوم الحال، في حين أن المرتاحين بالأ ما هم إلا من ذوي العقول المنطفئة: «أشكو إلى الله دهرًا غير مُتّدد/ من قبح ما لج فيه من معاندني/ ما زدت فيه اجتهدا في معاتبه/ إلا وزاد اطراح هذه الطبقة للكلفة حتى وصل الأمر إلى نشوء

هذا الدهر الأحمق هو ما كان أبو الرقعمق يحاول أن يُصلح من حاله في المرحلة الأولى من حياته حيث كان يسير في طريق العقل، لكنه حين بقي فقيراً لا يملك من الثياب ما يخرج به، وهو صاحب عقل ومروءة وأدب وثروة قولية لم يجد من يُقدّرها، احتجّ على هذا الوضع وقَرّر أن يسلك الطريق المخالف لطريق العقل: «وقد مجنّ وعلمتُ

المجون فما/ أدعي بشيء سوى رب المجانات/ وذاك أني رأيت العقل مطرحاً/ فجئت أهل زماني بالحماقات». وذلك كله لُيُثبت حماقة هذا الدهر الذي يُقدّم الأحمق ويؤخّر العاقل، وليلصل إلى حكمته المصقولة التي صار يبتّها لتلاميذه في الحماقة: «فاسمعن مني ودعني/ من كثير وقليل/ قد ربحتنا بالحماقا/ ت على أهل العقول». هي ذي الحكمة التي استطاع أن يكتشفها بعقله المضيء ليحوّل بها الدهر من عدوّ يحاربه إلى صديق يسالمه: «حتى رأيت صروف الدهر عائذة/ من بعد ضربي وحربي بالمسالمة».

بعدما استغنى من حماقته وبلغت شهرته الآفاق واستطاع أن يصل إلى الممدوحين الذين لم يبخلوا بصلته أنسا بحمقه وظرفه واستمتاعاً بشعره وأدبه. وهذا ما يجعل منه شخصاً فريداً استخدم عقله ليكون أحمق، أي أن حماقته كانت عاقلة، حيث كان العقل لها أداة، وليست حمقاء، ليعلو بها بعدما كان لا يستطيع العلوّ بعقله.



## عزيزي الله

### جمال جمعة

عزيزي الله

أريد أن أعيش إلى الأبد.

لا أريد جنّتكَ، فأنا سعيدٌ بما أنا فيه.

لا أريد حُورَك ولا غلمانك، فلستُ زانياً ولا لواطياً

تكفيني امرأةً واحدةً أجُنها إلى الأبد.

لا أريد مَن يطوفُ عليّ بكؤوسٍ كأنها الدُرُ المكنون

فأنا إنسانٌ بسيطٌ جدّ،

غالباً ما أحضرُ الكأسَ من طاولةِ البارِ بنفسِي.

لا أريد أنهارَ خمرِكَ، فأنا أحبُّ البيرةَ فقط

ولا أظنُّها موجودةٌ في قائمةِ فراديسِكَ.

لا أريد أنهارَ اللبنِ

فأنا، يا الله، لا أحبُّه.

والعَسَلُ لا أطيّقهُ أيضاً

لأنّه يُسبِّبُ لي الصُّداعَ إذا تناولتهُ كلُّ يومٍ.

أريد يا ربّ أن أعيش إلى الأبد

مع زوجةٍ تحبُّني

وصديقٍ يزورني كلَّ أسبوعٍ

في بيتٍ فيه مكتبةٌ عامرةٌ

وقطةٌ تتسللُ بين الكتبِ.

لا أريد فاكهةً تتدلى فوق رأسي

فلستُ، يا ربّ، كسولاً إلى هذا الحدِّ.

ولا أحبُّ قضاءَ الوقتِ مُتَّكئاً على الأرائِكِ مع المؤمنين

فماذا سأفعلُ معهم يا ربّي؟!

لا يعرفون هنزي ميشو، ولم يسمِعوا ببورخيس...

ليس هناك سينمات، يا ربّي، ولا أفلامٌ كارتون...

لا تلوج تهطلُ على المنتظرين، ولا محطات قطار،

لا قلوبٌ كسيرةٌ ولا دموعٌ للفراقات...

فأيُّ جحيمٍ، يا ربّ، هذه؟!

كلا، عزيزي الله

أُشكرُكِ جدّاً على هذا العُرْضِ

أُفضّلُ أن أعيشَ إلى الأبدِ.

وإن كان لا بـ، فدعّني أصِلُ إلى الخامسة والتسعين.

عندها ساموتُ راضياً

شاكراً إِيّاكَ على الحياةِ التي منحتُ،

فمن الترابِ خُلِقْتُ

وإليه أعود.



## بورتریه

# ثریا ملحس... التائهة بنشيدھا الأبدي

أحمد الواصل

«في بيروت ولدت قصيدةُ النثر، أطلقتها عَمَانيّة، اختارت أن تعيش في بيروت. بدأت بكتابتها منذ سنة 1946، ونشرت ديوانها الأول في بيروت سنة 1949، وسَمّيت الديوان «النشيد التائه». لم يكن هذا الإنجاز سهلاً، كما كان إنجاز قصيدة التفعيلة في الشعر الحر، ولم يُدعَ هذا الإنجاز بهذه التسمية أي: قصيدة النثر، إلا في أوائل الستينيات».
هذ الكلام لثرّيا ملحس (مجلة أفكار، 1998) تؤكد فيه أن سكّ المصطلح تمّ بعد نشر ديوانها بعقّدين. والحقّ أنّ الشعر العربي، في القرن العشرين، مدين في تحوُّلين مهمّين من تاريخه لامتّرتين: الأولى نازك الملائكة (1923 - 2007)، والثانية ثريا ملحس (1924).

بخصوص الملائكة فهي رغم اكتسابها الشهرة بعد ديوانها الأول «عاشقة الليل» (1947) لكونها مؤسّسة لما أسمته «الشعر الحر» (شعر التفعيلة في ما بعد)، وقَدّمت له التبرير النقدي في مقدّمة ديوانها «شطايا ورماد» (1949) بواقع عشر قصائد، ثمّ في ديوان «قرارة الموجه» (1957) بواقع تسع قصائد، إلا أنّ التحوُّل المهم في تجربتها لم يكن الشعر الحر، بل طريقة كتابة القصيدة في ديوانيّها الأوّلين من حيث عدم مراعاة الوقفة العروضية، وإمّا مراعاة المعنى وحده في الكتابة، كما حصل في قصائد من بحر الخفيف التقطها بلند الحيدري بصورة غير مؤثّرة، لكنها وضحت أكثر في قصيدة «هذا هو اسمي» (1969) لأدونيس حيث اعتمد الطريقة ذاتها في الوزن العروضي وتوزيع الأسطر حسب المعنى وحده.

وبخصوص ملحس، فإضافة إلى أنها مؤرّخة أدبية وأستاذة جامعية، إذ قدّمت أول أعمالها «النشيد التائه» (1949) ضمن تحوُّلات ما اصطلح على تسميته الكاتب والمؤرّخ الفذ جرجي زيدان «الشعر المنثور»، في مقالة نُشرت في مجلة «الهلال» سنة 1905، إلا أنها لم تتورّط في حرب المسمّيّات بين نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (1962) إضافة إلى مقدّمتي ديوانيّها «شطايا ورماد» و«شجرة القمر» من جهة أولى، وبين مجلة «شعر» ممثّلة بجبرا إبراهيم جبرا الذي ناظرها في مقالة من كتاب «الرحلة الثامنة» (1967) ويوسف الخال في كتابه «الحداثة في الشعر» (1978) من جهة ثانية.

لقد خرجت ثريا ملحس من قلب ما يمكن أن تُطلق عليه اسم «البرّهة الجبرانيّة»، أي صورة الشعر المنثور الأولى لدى جبران خليل جبران ومي زيادة وأمّين الريحاني، واستطاعت

العدد 41 - الأربعاء 10 آب 2011

## السّنة الرابعة

سوى قرية أهم ما فيها الوادي وسَبلَه». (مواجهات مع الصحافة، ثريا ملحس، طبعة خاصة، 2006).
وفي ذلك الزمن كان يُدرّس فنُّ الكتابة الشاعر والكاتب رشدي المعلوف (والد الروائي أمين معلوف)، وذات مرّة طلب كتابة حرّة من الطالبات، وفوجئت ثريا به في اليوم التّالي يتحدّث عن موهبتها الشعرية قائلاً لها: «حافظي عليها وغذيها بالدربة والمطالعة»، ثم وضع علامة A+.

نالَت ملحس الإجازة في الأدب واللغة العربية (الجامعة الأميركيّة، 1947)، وقَدّمت رسالة ماجستير عن «أدب الروح عند العرب» (الجامعة الأميركيّة، 1951)، وأنجزت رسالة التخصّيز للدكتوراه «حروف المعالي: حرف الباء» (جامعة لندن، 1962 - 1963)، ثم رسالة دكتوراه في الأدب العربي عن «كشاجم: عصره، سيرته وآثاره» (الجامعة اليسوعية، 1981). وعملت أستاذة للأدب العربي في كلية بيروت الجامعية اللبنانيّة (1952 - 1972)، وفي الجامعة اللبنانيّة (1974 - 1995)، وبعد نهاية عملها الأكاديمي انتقلت بشكل نهائي إلى عمّان عام 2002.

وبالعودة إلى بدايات التجربة الشعرية لثرّيا ملحس نقرأ قصيدة

«مَرْدٌ» كنموذج لهذه الشاعرة النائرة: «سأضحك ضحكات

عالية/ تملأ الفضاء العاري/ وتخرق الغيوم/ تكرّر ععود الغد/

سأضحك... ومَن يمنعني!/ أحرقه الشمس الضئيلة!/ أضواء

الناس الخافتة؟! هل في الشمس قوّة/ تتحدّى قوّتي؟! هل في

الناس قيّد/ يتحدّى حرّيتي؟! إنّ قهقهاتي/ لأقوى من الشمس/

وصداها/ لأصعق من نفخ الصّوّر!».
وتنوَّعت حالات التلقّي لتجربة ملحس الشعرية، ففي حين كتب

عنها الناقد موسى سليمان في كتابه «خواطر في الأدب» (اتحاد

الكتاب، 1969) قائلاً: «قريباً سيَقف أبنائنا عند «النشيد

التائه» وقفّة الرهبة والخشوع. وغداً عندما تعود عذارى الأدب

والفن من بلاد عبقر، تحمل مشالِخ الخز والدمقس والأرجوان

وعبق الندّ والبخور والعنبر، هدية الآلهة إلى المهلمات في دنيا

العالم العربي... نجد أنّ الناقد الماركسي حسين مروة هاجم

ديوانها الثاني «قربان» (1952)، غير أنّ الناقدة سلوى روضة

ردّت عليه قائلة: «إن كان في الأدب العربي المعاصر حركات

تجديدية فإن ثريا ملحس تُعدّ في الطليعة» (جريدة «الحياة»،

1952). وكتب الناقد درويش الجميل محتفياً: «قرأت منذ

أيام للشاعرة الأردنية ثريا ملحس ديوانها الجديد «قربان»،

العدد 41 - الأربعاء 10 آب 2011

## السّنة الرابعة



ثريا ملحس،

رسم: عبدالله أحمد.

وكتب الناقد اللبناني إليي ناضر كتابة قدحيّة عنه: «فيالأمس أحببتُ شعرك لأنه كان ينطلق من أغوار ذاتك دونها قيود أو مجاملة. يطير على سجيّته، غير مبال بالروتينية الموروثة! واليوم أخجل أنّ أقول قرفتُ من القوافي التي تتسلط على قصائدك كسلطان يشهر السوط في وجه عبيده» (جريدة «الجمهورية»، 1968).

وبسبب انحيازها القومي العربي، دون ارتباطها بحزب أو حركة

أو جماعة سياسيّة، واجهت ثريا ملحس في ذلك العام (1967)

موقفاً عدائياً من ثيّار الأقلّمة اللبنانيّة في الجامعة الأميركيّة

حيث أصدر جهازها الإداري قرارَ فصلها، لكنها ما لبثت أنّ

عادت إلى الجامعة بقرار المحكمة، قبل أن يتجدّد الفصل عام

ديواناً لغته الإنكليزية، ناطمته فتاة. وشعر

فكر ممثّل نهضة جديدة تقوم بها نخبة من المواطنين» (جريدة «النهار»، 1957).

كما أنّ شاعرتنا نشرت تجربة شعرية جديدة يتحاور فيها الفن التشكيلي والشعر بعنوان

«عشر نفوس قلقة» (1955)، وعُدّت تجربة طليعية، لكنها ستكرّرها لاحقاً عبر محاورة

شعرية - موسيقية في كتاب «عشر مَلَحَنات» (1962).

صدر ديوانها الرابع «محاجر في الكهوف» (1967)

لأقى أصداء واسعة لدى الكثيرين، فكتبت عنه الروائية إميلي نصر الله قائلة:

«الشاعرة تحس نفسها مزروعة في كثير من المخلوقات. ممتدّة في أرجاء المعمورة» (مجلة «الصيّاد»، 1968).

وبعث إليها الناقد وديع فلسطين برسالة يقول فيها: «ثرّيا

ملحس مدرسة مستقلة في أدبنا المعاصر» (القاهرة، 1968).

وكذلك فعل ميخائيل نعيمة في رسالة رأى فيها أنّ الديوان

تجسيد لـ«شعور ممّاساة فلسطين، ومأساة المرأة العربية، ثم

مأساة الإنسان أينما كان» (يسكتن - لبنان، 1968).

أما الناقد أنيس المقدسي الذي سبق أن امتدحها، فقد وقف

منها موقفاً مضاداً عندما نشرت هذا الديوان كونها عادت إلى

توظيف شعر التفعيلة في كتابة شعريّة تطلّبت ذلك، وهو ما

أغضب جماعة مجلة «شعر» على حد قولها، فامتنعت عن

نشر قصيدة لها.

تقف ثريا ملحس في طليعة جيل مجهول يُشكّل تياراً

مهماً في قصيدة النثر يسبق ضجيج شعراء مجلة

«شعر»: حسين مردان في ديوان «صور

مرعبة»، وتوفيق صايغ في ديوان «30 قصيدة»،

وسليمان عوّاد في ديوان «سمرنار».

1972 عبر نقض الحكم، فغادرتها إلى الجامعة اللبنانية.

ذكرت ثريا ملحس، في أكثر من حوار، أنها بقدر تأثرها بشعراء

العربية الكبار: البنتنيّ، المعزّي، وابن الفارض وكشاجم، تأثّرت

بشعراء المهجر الأميركي، وتابعت تجربة تطوير الشعر العربي،

حيث تبادلت كتابة المقالات مع أنسي الحاج في جريدة

«النهار»، مثمّنة نظيره لقصيدة النثر في ديوانه «لن» (1960)،

ناظرة إلى أدونيس كمعادل شعري في تجربة الكتابة بين

التفعيلة وقصيدة النثر.

في رسالتها للدكتوراه، والتي طالّت لعقد كامل، تتبّعَت ملحس

حياة الشاعر كشاجم لتفك سُرّ اسمه المكوّن من المواهب

التي برع فيها: الكاف - كاتب، الشين - شاعر، الألف - أديب،

والجيم - جدلي، والميم - موسيقي. وقد تمكّنت من وضع 1700 صفحة عن هذه الشخصية المجهولة.

**شرط العاطفة**

اليوم، تعيش ثريا ملحس في عمّان، ترقب تغيّر المدينة مثلما

رصدها عبد الرحمن منيف. تنظر إلى سنوات حياتها في القدس

وبيروت ولندن، وترتّب نصوصها الشعرية التي كتبتها بين

أواسط الثمانينيات ومنتصف التسعينيات، وقد أصدرت العام

الفالث المجلد الأول من أعمال الشعرية.

في كتابها «نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر»

(المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980) قالت الناقدة

اللبنانية روز غريب عن تجربة ثريا ملحس:

«مذهبها في الشعر منسجم مع موقفها الثوري

من القيود والسدود. الشعر في رأيها فوران

عاطفي. غليان في الصدر. ثورة في الفكر. (...)

فالشعر يستطيع أن يكون حراً منثوراً إذا

عبر عن زخمِ العاطفة وتدفقها. وكان موجزاً

متوترّاً شبيهاً بوضات الوحي. فيه تصوير

وبيان وتقطيع وموسيقى لفظية تعوّضه من

الوزن والقافية، لذلك نراها تنوّع شعرها بين

منثور ومنظم، يُراعي حركة النفس، وحاجتها

إلى التبديل».

وبعد تكريمها في «بيت تايكي» سنة 2006،

رأى الناقد السوري صبحي حديدي في مقالة

بعنوان «ثرّيا ملحس وريادة قصيدة النثر:

ظاهر الشكل وباطن المضمون» أنّ «جزءاً غير قليل من حركة

الحداثة في مطالع وأواسط القرن العشرين اعتمد على إعادة

كتابة صورة المرأة، بقلم المرأة على وجه الخصوص، وفي سياقات

إعادة إدراج نصّها في قلب حروب الحداثة. ولقد حدث مراراً

أن المرأة الكاتبة خاضت معارك مزدوجة الطابع: حول حيّازة

الحُرّيات المدنيّة والحقوق الإنسانيّة للمرأة بوصفها مواطنة

مشاركة في حياة المجتمع، وحول واجب المساهمة النشطة

في تطوير الأشكال والمضامين وتنشيط روحية الحداثة إجمالاً.

وهذا هو جوهر الموقع الذي ينبغي أن تشغله ثريا ملحس،

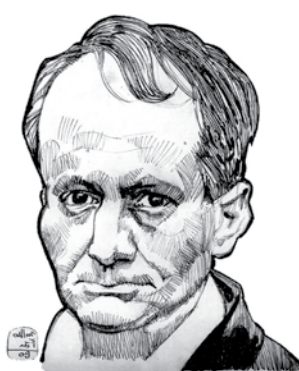
إذا شاء النقد العربي تصحيح ما لحق بهذه المبدعة الكبيرة من

إجحاف بالغ».

## شَتَّى

## «الميت المرح» و«الأكثرمرحاً» لبودليير

ترجمة: صلاح أيوب



**المَيِّت المرح**  
في أرض خصبة ومليئة بالحلزون  
أريد أن أحفر بنفسي قبراً عميقاً  
حيث أستطيع على مهل طرح عظامي الهرمة  
والنوم في النسيان كقرش في البحر.

أكره الوسايا وأكره القبور،  
بدلاً من أن أتوسَّل دمعة من العالم،  
حيأً، سأؤثر حتّ الغلابان  
على إدماء كل أطراف هيكلِي القدر.

رفيقات سود، بلا سمع ولا بصر، أيتها الديدان  
انتبهن لمَيِّت حرٍّ ومرح قادم إليكن،  
حكيمات منغمسات في الملذات وابن للعفن.

عبر خرابي انطلقن إذْلاً بلا ندم،  
وحدثنني، أما يزال بعض العذاب، بعدُ  
لهذا الجسد الهرم، المنعدم الروح والمَيِّت بين الموتِ؟

**إلى الأكثر مرحاً**

إن رأسك، وإيماءتك، ومظهرك

رائعةً كمنظر رائع،

والضحك يتراقص على مُحَيَّاك  
كريح نديَّة في سماء صافية.

والحزن العابر الذي تلامسين

فَتَيِّ بالعافية  
المتدفقة كضوء

من ساعدِكَ ومنكبِكَ،

إن الألوان الباهرة

التي بها تُرَضِّعين أناقتك

تقدِّف في خيال الشعراء

صورة للورد الراقص.

هذه الفساتين الرخقاء هي رمز

لروحك المتنافرة الألوان؛

يا أيتها المجنونة التي بها أنا مجنون،  
أكركه بقدر ما أحبُّك!

أحياناً، في حديقة جميلة،

حيث كنت أجزُّ وهي

أحسست، كسخرية،

بالشمس ممزَّق صدري؛

والربيع والخضرة

كثيراً ما أهاناً قلبي

الذي عاقبته فوق وردةٍ

وقاحة الطبيعة.

هكذا، أردت، ذات ليلة

حينما حانت ساعة الملذات،

نحو كنوز شخصك

كجبان، الزحف بلا ضجيج،

لأجل أن أعاقب غريزتك المرحة،

لأجل أن أمزِّق صدرك المغفور له،

وأن أحدث من خاضرتك العائرة

جرحاً عريضاً ومُقعِّراً،

وعذوبة مُدوِّخة!

عبر هذه الشفاه الوليدة،

الأكثر سخياً وجمالاً،

أنثت فيك خبثي، راهبتي!

العدد 41 - الأربعاء 10 آب 2011

لينا شحود

هل تكون أكثر مكرماً من الشعر، تَخَفَّف من العَتَمَة. أضفْ بعض النَّزَق لِتُركِ البرودة المُرَمَنة في رأسك، ليس دفاعاً عن شعر مقهور، أو فكرة مكبوتة، ولا عن اللغة الصامتة من الحنين في برد الأقبية، بل بحثاً عن مسقط اللفظة الفاعلة...

عن القصيدة الزرقاء، النضاجة بالماء، الممهورة بلدَّة السَّكَب، كما النَّفس المُنعش، المباغت لللباس؛ المتمرِّدة على الغنائية، بإيقاعها المائج. تلك القصيدة ستأخذك بصورها المعزولة بالزرققة إلى قصائد مدخلها مُلغز، رصينٌ أمَّا المخرج فهو آمنٌ، بين شطآن تقترب، وتبتعد، حسب مهارة الرُّشق و الحدس.

هزأتها المتواترة اللَّبنة والقاسية، ومضأت تستبصرُ مياهاً أخرى أكثر زرققة.

فيما القصيدة العارية من كل شيء، ما عدا أنها قصيدة، تتكثَّل لتنفطر، وتنفرط لتتكثَّل، لغتها حيَّة، ولود. خيطها السريُّ يغيب ويظهر ليفضح لا غرضيَّتها، ولا منطقِيَّتها، التي تعني المنطق كله، وهنا تحديداً تكمن مهارة خلق اللاوجود - أي الطرق والنبيش في أزمنة خارج الأزمنة الباهتة.

بل هي لدَّة استقصاء المتاهة الممهورة بالرَّص والحَيَك، وأحياناً بالهدم والبناء، والذهاب إلى الاحدود للفتك بما هو بارد، كما القفز في الفراغ، حيث الأمان كله في الألمان. بفوضاها تقتل الحس البليد وتُعذِّبه إلى أن ينفر من ذاته، وكأنَّها تسايِر شذوذ الهدف للوصول إلى الدرورة.

أحياناً البصرية والبصر يتناويان أمام وهج الصورة العارية من كل أسباب وجودها. أو أن النسق المؤلَّم لحقِّ متروك، أو ربما مسحوق. هو الذي يجبرُّنا لكتابة قصيدة بلا سقف. وكأنَّنا نخون ونحن ندرى، مدفوعين بطراحة التجريد المسبوق بانتفاضة اللغة، ومسكونين برغبةٍ إذلالها، ولو أننا لا نمنحها الكثير.

عندما تكتب لتتندَّر أو لتلقي بحصاك على رؤوس صلدة ستضحك كطفلٍ شقي ركبتاه دامتيتان على الدوام، أما أن تستنطق الصمت فتلك مكيدة ستلتف عليك لتستفِّر عجزك.

أمام هذه الخلخلة الكتيمية الصوت - مع أنها تملك الكثير من الجواس - سترمى أيها الشاعر المسكين في الصدع تماماً، وأنت عليك به... بأسيدك وحدك ستُدبِّيه لتذوق ترفاً لم تعرفه سابقاً.

الترف المقلوب على ظهره، الغارق في الرمزية المشطورة بين ما هو مُحِبِّب، وما هو باردٌ وفظ.

هنا فقط ستأتيك القصيدة حرَّةً من كل شيء حتى منك حالما تغادرك.

ليس عليك أن تُحمِّلها بشظاياك كلها، يكفيك ارتجاجٌ شهِيٍّ وأمرٌ هرباً من التجديد الرخو أو من هوس المعنى الفارغ أكثر للفرح.

هنا سيستبسل خيالك للعقِّ الزبدِ البكرِ، أو لفركِ فانوس الحكاية بأصابع متشَقِّقة.

كأنك تمسّ شيطان الشعر بنبْوة الكلمة، أو بما يُسمَّى بالنخر المقدَّس.

«أيها الشعر المجذِّ لك» دائماً.

العدد 41 - الأربعاء 10 آب 2011

## سجّال

## عن الصفحات الثقافية غير العربية

سليم البيك

وبالعودة إلى المواقع عندنا، يُزعجني أمر رصّ المواد فوق بعضها البعض مثل «البُلوغ» (المُدوَّنة)، وكيفما اتَّفَق، بينما نجد وعياً لدى الآخرين بأهمية الموقع الالكتروني في المؤسسة الصحافية وبإمكاناته، ما يتطلب مقاربة صحافية مختلفة عما يخضُّ النسخة الورقية؛ تصميم الموقع بالجمع بين الجمالية والبساطة، ترتيب المواد على الصفحة وسهولة التصفح، الخدمات الالكترونية والتفاعلية، إشراك التقارير الخاصة المصوَّرة ولقطات من «يوتيوب» في بنية مواد الصفحة، ارتباطات تشعُّبية لصفحات قد تكون من خارج الصحيفة نفسها لإطلاع أوسع، تفعيل الميديا الاجتماعية ك«فيسبوك» و«تويتر»، وحديثاً «غوغل بلس»، فرد مساحة للأخبار السريعة 24/7 والتي لن تنتظر صدور الصحيفة في اليوم التالي أو بعد عطلة ما، وأمور أخرى توسَّعوا بها (في بريطانيا مثلاً) إلى أن تَعُدُّوا مرحلة الممارسة العملية في الصحف إلى الدراسة الأكاديمية للصحافة الالكترونية والاجتماعية...

أما عن تصنيف المواد، ومضمون الصفحات، ففي نظرة سريعة على صفحة «ذا غارديان» الثقافية، وهو ما قد تجده في غيرها من الصحف الأوروبية، نجد أنها تبدأ باختيارات المحرَّرين لأهم مادَّتين تكونان رئيسيَّتين في الصفحة، ثم تتوالى المواد في تصنيفات رئيسية تتفرَّع عنها أخرى ثانوية: فنون وديزاین (فن، تصوير...)، كتب (مراجعات، كتب أطفال...)، سينما (مراجعات، ملتييميديا...)، موسيقى (مراجعات لأسطوانات وأخرى لعروض حيَّة...)، عروض (مسرح، رقص...)، تلفزيون وراديو (مهرجانات، جوائز...)، وفي جميعها تصنيفات ثانوية عدَّة منها أخبار وحوارات ومقالات، إضافة إلى المدوَّنة حيث تُعرض جميع مواد التصنيف الرئيسي. وثمة تصنيفات رئيسية أخرى كالصفحات الموسمية الخاصة بمهرجانات ثقافية... وللأسف) لكل من هذه التصنيفات الرئيسية ثمة صفحات ممثلة بالمواد، يتعدَّر مقارنتها بصفحات ثقافية كاملة لأعداد أسبوع كامل في جريدة عربية.

وإمعاناً في بؤسنا، سأكمل الحديث.

في وقت لا نجد فيه أي اهتمام بالصورة المرفقة بالمواد في صفحتنا، تعقب صفحة «ذا غارديان» الثقافية بالصور، منتقاة، ممَيِّزة، ملائمة للمادَّة. على الأقل موجودة! ومن مواد قد تكون الأهم في كلِّ من التصنيفات التي ذكرتها آنفاً، تحوي الصفحة عموداً مستقلاً، مع صورة وعنوان المادَّة. أما في متن الصفحة،

فالتصنيفات نفسها: موسيقي مسرح... إلخ، لكنها المواد الأحدث، والصور حاضرة دائماً. ولا بدّ من ذكر أن في صفحة كل مادة بعينها، ثمة روابط لصفحات أخرى لمواد مشابهة، لاطلاعات أوسع، لأخبار أحدث، لأجندة ثقافية وغير ذلك.

ننزل قليلاً في الصفحة لنجد «الجميع يتحدَّث عن...»، وهي مساحة تفاعلية في الصفحة تقوم على تعليقات القراء وأرائهم في كل ما يخصُّ مواد الصفحة والحياة الثقافية إجمالاً، وأرجو ألا تشبَّهوا ذلك بما تُسمِّيه صحفنا «بريد القراء».

ثم مساحة أخرى هي «نقَّادنا»، فيها التصنيفات الرئيسيَّة نفسها، وفي كل منها مقالات نقدية لنقَّاد متخصصين. ويمكن النقر على التصنيف نفسه أو على اسم الناقد، حيث تُصَف أسماء النقاد (أو كتاب الأعمدة) إلى جانب صور وأسماء نقَّاد المواد الأحدث. هنا لنحظ اهتمام الصفحات بكتَّابها، فلكلِّ كاتب ثمة صورة (تُصوَّر خصيصاً للجريدة) إلى جانب اسمه. أما بالنسبة إلى النقاد - كتاب الأعمدة، فإضافة إلى الصورة في الصفحة الخاصة لكل منهم في الجريدة، ثمة سيرة مختصرة ورايِط لصفحة الكاتب(ة) على «تويتر»، وصور لأغلفة ما ألفوا من كتب وروايِط عنها لصفحات من الجريدة نفسها. حسناً ولا بدّ من التنويه بأن للجريدة دار نشر لها موقعها الالكتروني الخاص كذلك. لكنني لن أتكلِّم (رأفة بي وبكم) عن الهدايا التي ترافق الصحف من أسطوانات وأفلام وكتيِّبات وكتب...

ثم مساحة أخرى هي «الملتيميديا الأحدث»، تحتوي تصنيفات: اختيارات المحرَّرين، فيديو، صوت، صور. ثم مرَبِّع يحوي المواد الأكثر مشاهدة، والأجدد... ومرَبِّع آخر يحوي أجندة ثقافية في البلد، بل ويوفِّر خدمة شراء التذاكر من خلاله.

هذه نظرة سريعة على صفحة ثقافية لجريدة بريطانية، نوعيَّة الحبر والورق في نسختها الورقية متواضعة إذا ما قورنت بنوعية الورق والحبر في جريدة عربية متوسَّطة الحال.

كنت قد كتبت بعض الملاحظات النقدية على الصحافة الثقافية العربية، كمنهج ومحتوى وشكل، لأصوغها في فقرات هنا، لكن صفحة ثقافية لجريدة هي فقط مثال لكثير غيرها - ليس عندنا - استحوذت على كامل المقالة. علماً بأنني لم أحرص على أن أقدم نظرة شاملة لها (قد أصوغ الملاحظات في مقالة منفصلة).

حاولتُ تقديم بداية متحمَّسة بل سَكِسِيَّة للمقالة، لكنني انتهيت مُحَبِّطاً كالعادة.



## إضاءة

## اليديش... أدب الأقلية الحي

ريم غنايم

عرف التاريخ البشريّ الحديث ازدهاراً في مجال أدب الأقليّات. ويعود السبب غالباً إلى ما تُعانيه الأقلية من اختلال في القواعد الاجتماعية والنّظم التي تُجرّ على تبنيها. لذلك يسعى أدب الأقليّات عموماً نحو تثبيت الهوية القوميّة الصغيرة، فهو لغة حياة لا لغة أدب فقط.

واليديش كانت لغة هويّة بلهجات وقوانين تحكمها طبيعة التأثير من اللغات السلافية وغيرها. بحكم احتكاك اليهود بسلطان المناطق التي يسكنون فيها. وهي واحدة وسط لغات عدّة أنتجها اليهود الأشكناز (مثل اليهودية الفرنسية واليهودية الإيطاليّة واليهوديّة الإسبانيّة واليهوديّة العربيّة) كوسيلة تحفظ تواصلهم اليوميّ وتحفظ وحدة الداخل من الاندماج في المجتمعات الأخرى التي عاشوا بينها. تحديداً وسط وشرق أوروبا. وقد كانت اللغة اليديّة لغة خطاب اليهود منذ استيطانهم في شرق أوروبا في المراحل المتأخّرة من القرون الوسطى، حيث قاموا بتطويرها تدريجياً لتصبح لغة أدبيّة مستقلّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

مع ظهور المذاهب المنظّمة، وانتهاءً بالمحرقة.

امتاز اليهود بكونهم ثنائيي اللغة منذ قرون طويلة. وعلى الرغم من أن العبريّة كانت لغة الصلوات عندهم، إلّا أن الخطاب اليوميّ للمثّقين والمتعلّمين كان في البدء باللغة اليونانية، ثمّ انتقل إلى اللاتينية. حتّى أن مؤرّخين يهوداً من أمثال فيلو وجوزيفس أرّخوا باللغة اليونانية واللاتينيّة، ولا تخفى حقيقة كتابة العديد من العلماء اليهود باللغة العربيّة، أي لغة الدولة أو المنطقة التي عاشوا فيها. فحينما كان اليهود، كانت لديهم القابليّة للاندماج (النسبي) في المجتمعات الأخرى وتبنيّ لسانها وحتى لهجاتها، وفي الوقت نفسه الحفاظ على اللغة العبريّة كلغة دين وروحانيات. لهذا يمكن القول إن اليهود كأقلية صغيرة في العالم نجحوا في اكتساب ثقافة كبيرة مع الحفاظ على لغتهم وهويّتهم كأقلية. وقد اعتاد اليهود منهجية حشو اللغات التي اكتسبوها من جيرانهم على اختلافها بالعبرية، سواء الفرنسية أو الإيطالية أو الإسبانية، أو بنقل الكلمات المحلية بلهجتها إلى العبرية. ما دلّ انحرافاً تدريجياً عن هذه اللغات وخلق لغات جديدة خاصة بهم. هذا ما حصل مع اليديش التي تأسّست على قاعدة اللغة الألمانية المتوسّطة - العليا والتي أدخلت إليها العبرية مع اختلاف لهجات اليهود القادمين من الشرق ومن الغرب، لتتخذ شكلاً بدائياً جديداً ولتصير قالباً تندمج فيه مصادر العبرية والألمانية والآرامية واللغات السلافية واللاتينية. مع استيطان اليهود منطقة الإلزاس وإقليم الراين وهجرانهم كل من فرنسا وإيطاليا واليهوديّة الفرنسية، أو ما يدعى «لاعر» واليهوديّة الإيطالية، تبنّى اليهود اللغة الألمانية القديمة، وبعملية تدريجيّة اكتسبت لهجة ذات طابع يهودي لها قوانين لغوية داخلية تحكمها - هي اليديش - وذلك يعود إلى طبيعة انغلاق المجتمع اليهوديّ كأقلية داخل نفسه. ومع الوصول إلى القرن الثالث عشر كان اليهود قد انكشفوا على اللغات السلافية شرق أوروبا بحكم هجرتهم إلى هناك، الأمر الذي قسّم لغة الييديش إلى لهجتين: واحدة بخواص شرقية سلافية، وأخرى بخواص غربية ألمانية. تحوّلت لغة اليهود الأشكناز (اليهودية الألمانية) إلى لغة الثقافة والفكر والأدب، لغة رسميّة ليهود دول شرق أوروبا ووسطها، لغة وصل عدد الناطقين بها قبل المحرقة إلى ما يقارب العشرة ملايين شخص. لكن الأدب الذي كتب بهذه اللغة اقتصر على مخاطبة النساء فقط حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما

تحوّلت هذه اللغة إلى قناة الاتّصال الرئيسية بين كتّاب الحركة التنويرية (الهسكله) وبين الناس الذين لم تكن اللغة العبريّة لغة خطابهم قط. ويمكن القول إن الأدب اكتسب أهميّة خاصّة مع ظهور كتّاب الجيل الأوّل الذين أسّسوا لهذا الأدب، وأهمّهم: شولوم ياكوف أبراموفتش (مؤسس الساتيرا في أدب الييديش)، شولوم إليخيم (صاحب الفكاهة السوداء)، وأيزاك لايب بيريتس (مؤسس أدب الييديش الحديث). ثمّ ظهر أهمّ أعلامهم في الاتحاد السوفيّاتي والولايات المتحدة من أمثال روزنفيلد ويهواش وبينسكي ورايزن وآش وهيرشباين وبرغلسن والأخوين زنغر.

لم تكن حياة اليهود داخل الغيتوهات، ولا داخل المجتمعات التي اختلطوا بها في وسط وشرق أوروبا تحديداً، سهلة، وذلك لطبيعة تركيبة الشخصية اليهودية التي تغلّق على ذاتها خوف الذوبان، إضافة إلى القمع السياسي والاجتماعي. لكن داخل هذه التجمّعات الصغيرة، نشأ صراعٌ واسع بين الحسيديم (مجموعة العلماء والمتعلّمين الذين انكبوا على دراسة التلمود والتعبّد حتّى امتدّ فكرهم الدينيّ ليشمل العامّة) وبين كتّاب الهسكله (حركة التنوير التي انعتق أفرادها من التعاليم الدينية متأثرين بالفكر والثقافة الغربيّين)، ما خلق قطبيّة حادة الطابع بسبب مطالبة قادة حركة الهسكله بالإصلاح وتحرير الناس من خرافات الدين وسلطويّة حاخامات والأخبار، ما اضطرّهم إلى الانتقال من الآراميّة والعبريّة - لغة الكتب والثقافة، إلى الييديش - لغة العامّة حتّى يتمكنوا من مخاطبة الناس والوصول إليهم عبر لغتهم.

شجّعت حركة الهسكله، التي نشأت في أوروبا مقابل الحركة الحسدية، اندماج اليهود في مجتمعاتهم، ولا شك أنّها دعت في نهاية الأمر إلى العلمانيّة التي تناقضت مع مبدأ الدين وحاربت الخرافات التي غذّتها حركة الحسيديم. تجلّى ذلك من خلال كتابات الأدباء الييديّين الذين تأثّروا بالأدب الأوروبي ونجحوا في خلق فيسفساء أدبيّة تمازج بين التربويّة والنقد الاجتماعيّ والديني والباروديا والساتيرا والفكاهة السوداء وما

إلى ذلك في وصف الحياة اليهوديّة شرق أوروبا وخارجها.

كان أوّل من نجح أدبيّاً في اكتساب جمهور واسع لشعره هو ميخيل غوردون (1823 - 1890)، والذي تمحورت قصائده حول حض اليهود على التنازل عن عقدة افتخارهم بكونهم «الشعب المختار» والعمل على اكتساب ثقافة علمانية علميّة.

في  
مكتبتك

اجتماعية، من أمثال: موريس وينشفسكي وموريس روزنفيلد ودافيد إيدلشتاين، فقد تناول هؤلاء الشعراء قضايا المهاجرين وما يُعانونه من فقر وظروف معيشية ومهنية صعبة، خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية ووصول موجات كبيرة من المهاجرين من شرق أوروبا إلى الولايات المتحدة، في ظلّ «الأمركة» واندماج أبناء المهاجرين داخل المجتمع الأميركي وحلمه. هذه المسألة أثارت قلق العديد من الكتّاب، لأنّ الاندماج معناه فقد الصلة مع التراث الأدبي الذي هو أساساً أدب أقلية ناج ومعرّض للانقراض في أي لحظة. لذلك نلاحظ أنّ الكتّاب كانوا أكثر التصاقاً بموضوعة الحنين إلى الأوطان والذاكرة والعنصر السير ذاتي في أدبهم نثراً وشعراً، كما لدى أ.ج. فرانك، وأيزاك باشيفيس زنغر (نوبل للأدب 1978) والذي اشتهر برواية «الشیطان في غوراي»، وعُرفَ بموتيفاته المتكرّرة فيما يتعلق بتساؤلات الشخصيات حول وجود الله وماهيّة الخلق والخلقية والإنسانية. هذه التساؤلات تودي بالشخصيات إلى الانحراف والجنون. ولا يخل زنغر في حشو الكتابة بخرافات يهودية وأسحار ومصطلحات من عالم الكבלه والصلوات الدينية وما إلى ذلك.

لا يمكن أن نتجاهل هذه الموجة التي وصلت حتّى إلى فلسطين منذ ثلاثينيات القرن الماضي. يمكن التأريخ لبداية وصول موجات الهجرة إلى فلسطين في ثمانينيات القرن التاسع عشر. في البدايات حاول كتّاب الييديش التأسيس لهذا الأدب واللغة في أرض فلسطين، مع الأخذ بالاعتبار أهميّة التواصل مع المراكز الرسميّة والرئيسيّة الأخرى في العالم، تحديداً غرب أوروبا وكندا والمكسيك والأرجنتين وجنوب أفريقيا. حاول الصهانية الأوائل الذين قدموا في ثمانينيات القرن التاسع عشر، منع انتشار اللغة الييديّة للمجتمع اليهودي، لأنهم أرادوا دولة بلغة رسمية واحدة هي العبرية، فيما كانت لغة الييديش لغة «المنفى».

مع ذلك، استطاع الأدباء انتزاع حقوق لهم كتأسيس جريدة باللغة الييدية سنة 1934، وإنشاء اتحاد للكتّاب الييديين سنة 1914. وقد اتّخذت الييديش مكانة أكبر في خمسينيات القرن المنصرم. ويمكن ملاحظة نسبة كبيرة من الكتّاب الذين شكلوا حركة أدبية حيوية وقتها، أمثال: بروخيس، موشيه شتافسكي، يعقوب شتول، بار، ببركوفيتش، أرييه شامري، وأوري تسفي غرينبرغ الذي يُعتبّر من الشعراء البارزين في القرن العشرين.

ساهم في عملية التعريف بالأدب الييديّ (في مجالات الرواية والقصة والمسرحية وحتّى قصص الأطفال) في أميركا، وتأثّر كتّاب آخرون بأسلوبه الأدبي ومواضيعه، أمثال أيزاك باشيفيس زنغر. وقد تناول إليخيم حكايات المهاجرين ومشاكلهم الأساسية في مواجهة الاندماج وصراع الآباء مع الأبناء في مواجهة الحياة الجديدة التي لم ينجح هو نفسه في تبنيها.

أيزاك لايب بيريتس (1852 - 1915) هو كذلك من أعمدة الأدب الييديّ الحديث، وكان من بين الذين كتبوا الشعر بالعبرية ثم تحوّلوا إلى الييدية. كان مطلعاً على الآداب الأوروبية التي قرأها بالبولندية وأثّرت في اتجاهه الأدبي إلى جانب تأثّره بأدب اليهود الشعبي. بيريتس من أوائل من هاجموا عملية الذوبان في المجتمعات الأخرى، مذكّراً بتاريخ اليهود وتراثهم على مرّ العصور في أوروبا لأجل توطيد هويّتهم.

لعبت العقود الثلاثة التي تلت الحرب العالمية الأولى دوراً حاسماً في ميدان الأدب الييدي الحديث، حيث أدّت الأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدتها أوروبا من تمرد وحروب ومذابح وهجرات، انتهاء بالمحرقة، إلى جرّ هذا الأدب بطبيعة الحال نحو الانقراض، خصوصاً أنه لم يظهر ورثة لهؤلاء الثلاثة إلى جانب الانخفاض النسبي في نسبة القراء بهذه اللغة.

ثمّ ظهر جيل جديد من الكتّاب تمركزوا أساساً في ثلاث مناطق رئيسيّة: الاتحاد السوفيّاتي وبولندا والولايات المتحدة. وامتاز هذا الأدب الجديد بصيغة حيوية استقت مواضيعها من التجارب السابقة ومن الحاضر الجديد الذي نجم عن الحرب في ظل غياب الدين. كانت هناك حاجة إلى «شطف» القوالب الأدبية وتغذيتها بإيقاعات جديدة وحرّة؛ إيقاعات لم تخل من الغضب والإحباط والعزلة والشعور بالغربة والحنين. فظهرت الحركة التعبيرية التي مثّلها غلاتنس ومينكوف وغلادشتاين في أميركا، وغرينبرغ ورافتش وكوليك وبرودرزن في بولندا، وهوفشتاين وكوشنوف وفانبرغ في روسيا.

ورغم التناقض بين الأجيال وأعراف الكتّابة بحكم الحقب الزمنية التي انتمى إليها هؤلاء الكتّاب، إلّا أنه يمكننا القول إن أدب الييديش الجديد الذي ظهر بعد الهولوكوست، ظلّ حياً وعلى صلة بجذوره في الوقت ذاته، وقد نادى بالعودة إلى الأعراف والتقاليد اليهودية.

أمّا في الولايات المتحدة، فجدد المشهد الأدبي مكتفياً وإشكالياً معاً، بسبب اهتمام المهاجرين الأوائل (1881) بقضاياهم

شعراء آخرون يُضافون إلى القائمة هم: غولدفاذن وتسونزر وبارك وأرشافسكي، حيث كتبوا قصائد تمّ تلحينها وغناؤها لتكسب قاعدة شعبية بين صفوف العامّة. سيمون فراغ (1860 - 1916) كان أيضاً شاعراً تتمتع بقيمة شعريّة كبيرة حيث بدأ بكتابة الشعر بالروسية ثم تحوّل إلى الييديش مشدداً على إبراز آلم اليهود في العالم نتيجة القمع والملاحقة. يوتل لينتسكي (1839 - 1915) كان واحداً من أبرز كتّاب الييديش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكان، ككثير من الشعراء، ابناً لأحد الأبحار. وقد كتب الشعر بالعبرية والييديش معاً. وتوّج أعماله بكتابه السير ذاتي «الشباب البولندي» الذي أبدى فيه امتعاضه وسخريته من الحركة الحسديّة وحاخاماتها، مستخدماً أسلوب المبالغة والجروتسك في الوصف الميلودراميّ للشخصيّات والمواقف، حيث تصيح

الكتابة الروائيّة تعبيراً عن الوضع الغرائبيّ للواقع. أما شالوم ياكوف أبراموفتش، أو المعروف باسم إحدى شخصيّاته «مندل موخر سفاريم» (1835 - 1917)، فهو أحد أهمّ الكتّاب الذين لمعوا بلغة الييديش، بل ويُعتبّر من المؤسّسين لهذا الأدب على الصعيد الفنيّ. ورغم اتساع معرفته وإلمامه بالعبرية، فلم يكن أمامه من خيار إلّا أن يكتب بلغة العامّة (الييديش) لأنّ العبرية لم تكن تمتلك بعد القاعدة الشعبية التي تمكّن كتّابها من نشر أدبهم بها. ولم يكن أبراموفتش ينظر بتعال إلى لغة الييديش كونها لغة العامّة، لكنه في الوقت ذاته حاول الامتناع عن استخدام التعابير «المؤلّمة» (التي أخذت خواص اللغة الألمانية) ووضع أسساً حازمة للكتابة بلغة الييديش لتصير لغة الأدب لا لغة الشارع. وقد عبّر أصدق تعبير عن حياة اليهود في العالم والغيتوهات، مستخدماً النقد الإيروني بخلقه لشخصية مندل بائع الكتب، إلى درجة أنه نسب هذا الاسم إلى نفسه وحوّلَه إلى اسمه الأدبيّ المعروف به.

أما شالوم إليخيم (1859 - 1916) فيُعتبّر من أهمّ الكتّاب في ساحة أدب الييديش، إن لم يكن أهمّهم، وذلك بسبب قدرته على إنتاج الفكاهة القاتمة في عمليّة وصف الحياة والشخصيات اليهودية. وبدأ إليخيم الكتابة باللغتين الروسية والعبرية قبل أن يتحوّل إلى الييدية. وقد نجح في أن يكون أكثر كتّاب شعبية وقبليلاً للأدب الييديّ بحكم لغته ومواضيعه التي كانت تخاطب جُلّ الشرائح. هاجر إليخيم إلى أميركا عام 1914، ورغم أنه توفي بعد هذا التاريخ بعامين فقط، إلّا أنه



## نقد

## صوت الوعي الجمعي في القصيدة العامية

أحمد يحيى علي

يمثّل النص الأدبي على تعدّد تجلياته توظيفاً - في المقام الأول - للغة في مستواها الأعلى، ألا هو المستوى الفصيح، يُعدّ ذلك يقيناً موجوداً على مستوى الإنتاج والتلقّي على مدى فترات زمنية طويلة، للغة الفصحى فيه دور البطولة؛ بوصفها مرجع الذات المبدعة، تستقي منه ما تظنّه قادراً على حمل المعاني والحالات الشعورية التي تُجسّد ما في داخلها في لحظة معيّنة. وقد كان هذا الاستخدام للفصحى متمتعاً بهرونة جعلت من آلية تصنيفه غير جامدة على حال بعينه؛ فوجدنا في رحلة تشكيل البناء الثقافي العربي الذي مرّ بمرحلتين مهمتين: الشفاهية والكتابية، نوعين من الأدب: النخبة والشعبي، انطلاقاً من الاحتكام لمعايير معيّنة ذات طبيعة نسبيّة متغيّرة جعلت كل عنوان من الاثنين (النخبة والشعبي) منفطحاً على شروط محدّدة ثابتة. وقصيدة العاميّة تُعدّ أحد تجليات فن الشعر العربي التي ظهرت في أدبنا الحديث، ووجودها ينطوي على حركة وتغيّر. فمن اللجوء إلى المرجع الفصح للغة رأى بعض المبدعين في الاستخدام العامّي، أو البناء اللغوي في مستواه الأدنى، وسيلة من شأنها أن تحقّق للأدب غاية الوصول الذهني والعاطفي الذي يترك أثراً في نفس المتلقي لكلماته. ويبدو أن لهذا السلوك في الصياغة ما يبرّره، إذا افترضنا أن ذلك التبرير يمثل سلطة تحرّك وعي المبدع وأدواته في البناء في اتجاه محدّد، مثل الرغبة في الخروج بالنص من قاعات النُخب التي تبدو ضيّقة وجماعاتها قليلة العدد إلى فضاءات أوسع تستقبل هذا النص وتتداوله. وهذا لا يتحقّق وفق رؤية صانع قصيدة العاميّة إلا بالاستعانة بمفردات وتراكيب تنتمي إلى لغة الاستعمال اليومي، في محاولة لكسر قانون كان له صفة الثبات لحقبة زمنية ممتدّة يرى الشكل الكتابي حكرّاً على المستوى الفصيح وحده. لذا يأتي شعراء العاميّة

في الأدب الحديث ليوسّعوا النظرة ولينقضوا هذا القانون من خلال ممارسة الإبداع بطريق ثان. أمر آخر يتصل بإجابة هذا المبدع عن تَساؤل يُلقي بظلاله على وعيه حال التأمل وخلال عملية تشكيل النص: لمن أتوجّه بقولي؟ ومن ثمّ تصير طبيعة الجهة المستقبلية وبأي نظام لغوي يتحقّق إرضاؤها؛ فتظهر نتيجة حضوره واضحة في ماهيّة الصياغة المعتمدة. فالجماعة الشعبية تميل في عمليات التواصل بين أفرادها - التي تحصل عادة بطريقة شفاهية - إلى المستوى العامّي في اللغة وليست

وحدها في هذا الشأن، بل إن بعض عناصر النخبة في كثير من الأحيان يميلون أيضاً إلى هذه الآلية في عمليات التواصل، مبدع شعر العاميّة الذي يقرأ واقعه جيّداً يُدرك ذلك؛ فيأتي توظيفه لهذه اللغة (اللهجة) إرضاءً للحالة الشفاهية الأكثر شيوعاً وتتداولاً داخل الوعاء الزمني الراهن؛ بما يجعل قارئه حال تلقّيه لعمله ليس منبث الصلة عن نظامه الحيائي المعيش وما يميّزه من عمليات تواصل تحصل عبر اللغة. ويقود هذا التصرُّو إلى ما أشار إليه السعيد محمد بدوي في كتابه «مستويات العربية المعاصرة» حيث أوضح أن هناك خمسة مستويات للغة بالنظر إلى المجتمع المصري المعاصر على وجه التحديد: (1) فصحي التراث (2) فصحي العصر (3) عاميّة المثقفين (4) عاميّة المتنوّرين (5) عاميّة الأميين. ترتبط هذه المستويات بشكل وثيق بالأنشطة الاجتماعية المعاصرة؛ فالفصحى التراثية تبدو في طريقة استخدامها وفي ألفاظها أكثر ميلاً إلى الشكل التراثي مقارنةً بالفصحى المعاصرة التي تقتنر بألفاظ وتراكيب بنت الزمن الحالي، إلى جانب طبيعة الموضوعات التي تتضمّنها. أما العاميّة فتندرج من حيث المستوى الاجتماعي والثقافي، وخصوصية المضمون الذي تحمله، أو اتصافه بطابع العمومية والشمول، وطبيعة الألفاظ والعبارات المتداولة إلى هذه المستويات الثلاثة؛ فتبدأ بالأرقى (عاميّة المثقفين)، وتنتهي بالأدنى (عاميّة الأميين)<sup>(١)</sup>. إذا هي محاولة للاقتراب يرى فيها أصحابها - إلى حد كبير - خروجاً بالنص الشعري من غرف محدّدة المساحة والعدد تشكل فيها اللغة من خلال الاستخدام الفصح الراقي لها إلى أطر (مكانية - ثقافية - اجتماعية) ذات خصائص مميزة، يحاول شاعر العاميّة بقصيدته تمثيلها حتى يصل بمنجزه إلى مساحة تواصل أكبر.

#### قصيدة العامية والأدب الشعبي: إشكالية التحديد

إن كل ما يندرج تحت هذا العنوان المرتبط بكلمة «شعبي» يعكس هذه الحالة من الحركة التي تقوم على الانتقال من جمع القلّة إلى جمع الكثرة، وهذه الحالة تقود إلى تعريف لم تستقرّ ملامحه أو تتحدّد بعد، ويأتي بصدد تساؤل، ما ماهيّة هذا الأدب المعبرّ عن جمع الكثرة هذا؟... وفي طريق البحث عن هذه الماهيّة هناك منطلقات عدّة تتم مصادفتها دون الوقوف عندها: الحالة الشفاهية، الجهل بالمؤلف، ما حقّقه

هذا الأدب من شيوع وانتشار جعل من مسألة نقله وتوارثه من جيل إلى جيل كأنها أمانة وحمل حضاري يجب النهوض به حتى لا يُتهم جيل ما أو زمن بأنه قَصّر أو خان<sup>(٢)</sup>؛ لذا لم يعد مهماً معرفة من فاعله بقدر ما يلفت النظر إليه ما يحتضنه من قيمة تجعل السّؤال الأهم: كيف نحافظ عليه ونسلمه إلى الآتي بعدنا دون تعثر؟ ولعل هذه الحالة هي التي دفعت واحداً مثل الدكتور حسين نصّار إلى الارتفاع فوق إشكاليات عدم وجود معايير محدّدة وثابتة يمكن بها وضع تصنيف واضح ودقيق لهذا النمط من الأدب؛ فقال محاولاً الجمع والمنع: «إن الصورة الصافية الدقيقة للأدب الشعبي هي التي تضم الأدب الذي يُعبّر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه؛ فالأدب الشعبي إذاً هو الأدب الذي يُصدره الشعب فيعبّر عن وجدانه ويمثّل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»<sup>(٣)</sup>. لكن هذا التصرُّو يُجادله تساؤلات: أليست النخبة المثقفة من الشعب؟ ألا يُعدّ الأدب الفصح معروف المؤلف، الذي تم تداوله قبلاً من خلال الرواية الشفاهية قبل أن يتحوّل إلى عمل مكتوب محفوظ أدباً شعبياً بالتبعية؟... هل للمضمون دخل في هذا التصنيف ذي الطابع النظري؟ هل للغة دور في هذا التقسيم؟ وهل يوجد مضمون يمكن أن نسمّيه مضموناً شعبياً؛ ومن ثمّ يكون هناك نقيض له فنقول: مضمون خاص بالنخبة؟ وإذا كان للغة دخل فنقول: إن للاستعانة باللهجة أو المستوى العامّي في البناء اللغوي إسهاماً في هذا الفصل، فهذا يعني أن النخبة التي تتلقّى أدباً مخصوصاً تتواصل وتوظف خطاباً لغوياً مغايراً لبقية الجماعة، وهذا من ناحية الواقع غير دقيق، فالنخبة في كثير من الأحيان يستهويها المنطوق العامّي مثلها مثل بقية أفراد الجماعة، ولعل معالجة السعيد بدوي لهذه المسألة دليل على ذلك، كما أن معالجة المعجمية للفظّة «شعب» تُعطي طابع العموم والشمول؛ فهي لا تقتصر على فئة أو طبقة أو جماعة بعينها دون غيرها؛ فالتشعّب يعني التفرُّق والتوسّع في المكان، والشعب إشارة إلى القبيلة العظيمة؛ فلا فرق إذاً بين من يُسمّون النخبة وغيرهم<sup>(٤)</sup>؛ ومن ثمّ فإن المعجم العربي في تعاطيه مع اللفظة يبدو أكثر واقعية وانسجاماً مع العالم الموجود خارج النص الأدبي، مقارنةً بتقسيمات نظرية أخذت وقتاً وحضوراً على الورق أحياناً عدّة من الدهر. فبالنظر إلى مصر على وجه التحديد نلاحظ أن هذه



أحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأنبودي، رسم: عبدالله أحمد.

المهمّة السامية قد تجلّت في شقّين: عسكري انعكس في حركة أحمد عرابي ورفاقه، وأدبي تجلّى في هذا المشروع الثقافي الرائد لمحمود سامي البارودي الذي أخذ زمام المبادرة في عملية إحياء تبدو شاقّة لأدبنا العربي وللغته التي كان يُدوّن بها في عصور ازدهار الاثنين؛ فظهرت مدرسته الشعرية «الإحياء والبعث» التي تُعبّر بلسان الحال قبل لسان المقال عن وعي المثقف العربي في هذه الفترة وشعوره بالقلق البالغ على هويّة مجتمعه والسياق الحضاري الذي ينتمي إليه؛ فكان ميلاد هذه المدرسة بمثابة رد فعل يسعى إلى إحداث توازن ضروري، في مقابل نوايا سيئة مصدرها الغرب بدأت - قبل هذا الحدث بمدة - تُلقّي بإشارات توحى بما سيحصل مستقبلاً من غزو لن يقف عند الجانب العسكري فقط. لذا تُعدّ مدرسة البارودي، ومن سار على دربه، الوجه الأدبي لحركة عرابي وزملائه في الجيش المصري. لكن هذا الشق الأدبي من مهمة الدفاع عن الهوية لا يبدو أنه قد اقتصر على الاستخدام الفصح للغة، بل انبثق منه فرع ثان نزل بالصياغة الأدبية إلى لغة الاستعمال اليومي (العاميّة). من هنا يظهر واحد ممن شكلوا الصوت الأدبي لثورة عرابي، ألا وهو عبد الله النديم الذي لُقّب بخطيبها، ويمكن النظر إليه بوصفه رائد الكتابة الساخرة شعراً ونثراً في الصحافة المصرية في العصر الحديث، ولعل مجلته «التنكيّت والتبكيّت»، التي من اسمها يُعرف مضمون ما تتضمّنه، دليل على ذلك<sup>(٥)</sup>. وتتحقّق أسبقيته بنزوله إلى الشارع المصري واقتربه من ساكنيه على مستوى القضية (المشكلة - الأزمة) واللغة. فظهر أثر هذه الحركة في قرضه شعراً عربياً بالعاميّة المصرية؛ وكأنّه يريد أن يفتح لصوت الرجل المصري البسيط الموظف لهذا المستوى اللغوي بالدرجة الأولى آفاقاً أوسع تستطيع استقباله. إذاً هو الهم الجمعي الذي حاول عبد الله النديم أن يحمله أدباً، وما دام لهذا الهم صيغة لغوية خاصّة بتشكّل بها ويظهر من خلالها ألا وهي هذه اللهجة التي يتواصل بها أهل هذا البلد؛ فلا بأس من أن يتم وضعها في نسق شعري مدوّن على الورق. كانت هذه الرؤية، التي تحرّك من وحيها عبد الله النديم، بمثابة القانون الموحّو للأبناء الذين ساروا على الدرب، من أمثال: بيرم التونسي، فؤاد حداد، صلاح جاهين، عبد الرحمن الأنبودي، سيّد حجاب، فؤاد قاعود، وغيرهم<sup>(٦)</sup>. إذاً فما دام الغرض إقامة نوع من التقارب الشديد - الذي يصل إلى درجة

التماهي - بين سياق الشعر وسياق الواقع؛ فلتكن الوسيلة في ذلك اللغة الغالبة على لسان أفراده، في محاولة يظهر فيها صانع قصيدة العاميّة في قلب واقع الجماعة، في وسط الميدان؛ بوصفه جزءاً منها، تجمع به ببقية الأجزاء حالة ذهنية وشعورية واحدة؛ ومن ثمّ فهو لا يرتفع فوق هذه الحالة في سعي لنيل موقع قيادي عندما يحاول صياغتها - مثلاً - عبر مستوى لغوي رفيع (الفصحى)؛ لتتسع العلاقة بين الاثنين - أي القصيدة والعالم المحيط - حتى تصل بالإفادة من منطوق التحوّين إلى ما يمكن تسميته بـ«البديلة»، فالحالة الراهنة (الأزمة) التي تمّ التقاطها فنا في قصيدة العاميّة هي جزء من كل هو هذا الواقع الحافل بهوموم ومشكلات تمثّل موضوعاً للتناول يشغل بال قارضاها أغلب الوقت، الذي يحاول أن يجعل من عمله

مرآة يرى فيه أفراد الجماعة صورتهم، ويسمعون صوتهم، وفي هذا المشهد يغادرون لبعض الوقت موقع الفاعل المسمم في صناعة الحدث الواقعي والمفعول المتأثر بما يترتّب عليه من نتائج إلى موقع المشاهد الذي ينظر إلى ذاته وينصت إلى صوتها في عملية تقوم على إعادة إنتاج هذا المشهد كلية وفق صياغة لغوية خاصة. ولا شك في أن إعادة الإنتاج هذه التي تمنح الحالة الواقعية نوعاً من التكرار قد تساعد المتلقي في عملية تقييمه لعالمه الخاص ولسياقه الخارجي بما له وما عليه، وفي محاولة تقويمه بطريقة تمكّن حركة الحياة من السير بمن فيها في طريق منضبط بعيداً عن عثرات تُعرقل جهوداً يبذلها المصلحون دائماً في تضيق المساحة بين الواقع الكائن، والحلم المثالي المرجو تحقيقه.

#### الهوامش:

- 1- انظر: د. السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، ص 89، 90، 91، 92، طبعة دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ.
- 2- انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص19، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.
- 3- د. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص19، 20، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.
- 4- انظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة: شَعَب، الطبعة السادسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998.
- 5- انظر: د. سيّد قطب وآخرون، مصابيح الغرابة، فصل «تقنية الرحلة في القصيدة المعاصرة»، ص 93، دار الهاني، القاهرة، 2009.
- 6- انظر، ربيع الصبوت، ملاحم القصيدة الحديثة في شعر العامية، ص15، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009.



## حمار

هاتف جنابي

الحمارُ الذي يكتبُ الشعرَ بالعربية وقتَ السَّحَرِ

ثم يقرأه العابرون بعتلة يوم الأحد
بحر الطفولة مغموستان وأسنانه،

بالغيوم التي سَوَّرتْ أُمسُهُ عالقهُ يتساءل هذا الحمارُ الذي ما يزال يمارسُ هتك الكلام وينهقُ سرًّا، أهذي طريقَ النبوة والهمس شعرًا،

أهذا الشَّهيقُ الترائيُ محرقهُ والزفيرُ المعاصرُ نافورة، والنجومُ البوارقُ معجزةٌ وللظى سُدرةُ المنتهى؟

أبين حَمَمَةَ الرعدِ والخطوةُ الوَجَلَهُ؟

الحمارُ الذي يكتبُ الكلماتِ بجنح الغرابِ وحرِ الرؤى الأقلِّه كلُّ ثانيةٍ مَوتٌ وُبعثَ بعدَ الزفيرِ بلا أفقٍ للخلاص ولا بُوصلةِ الحمارُ الذي يكتبُ الشعرَ بالعربية جُرحًا يُؤجِّلُ معراجَهُ،

كي يَبوِّجَ لبارئهِ - الليلُ ومُنقذهِ الحُلُمُ الأسود: يا دليلي، أرى بُومتي فيكَ مُبصرةً، والصباحُ دُجى. لم أصل بعدُ في رحلتي البرقِ ولا سدرَةِ المنتهى،

لم أصل لـ«العلّادي» فكيف الوصول إليكَ

أنا المُفسِّدُ النذلُ في الأرضِ صوتي رعودٌ وما يثناثرُ ريشُ البراكينِ حولِ طريقِ الزوالِ.

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم

تطلع الشمس من القصائد البرتغالية
تجلس الشمس المستحيلة القرفصاءُ على أريكتها الزرقاء

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
تصيرُ قَصَباتي الهوائية نايَاتٍ
تصيرُ زفراتي عزفًا منفرداً
تصيرُ شَهْقاتي صدى لعزفي

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
أفتقُ أنسجتي

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
يتسلَّقُ العاشقُ ظله إلى شجرة المنتهى

يقيس أبعاد روحه بحاسة اللمس

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
يهدُّ الغريب أضلعه إلى قعر الأشياء
ليصعد درجاتٍ إلى الأسفل

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
يُنهي البحرُ مخاضَهُ
يقذفني جثَّة طالعة من قاع الصمت

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
إلى ساميا جديدة
حافيةً أنحت رَقَصتي
حافيةً كي لا تستيقظ «الرُّبُو» من نومها الخفيف

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم

تتدحرج ذُرَّاتي في اللاشيء
تُرَمِّمُ شقوقِ البحرِ بالأغنيات

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
يدرك الغناء مواقيت الرحيل
بالحاسة السادسة فأصلب صوتي

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
تصيرُ قَصَباتي الهوائية نايَاتٍ
تصيرُ زفراتي عزفًا منفرداً
تصيرُ شَهْقاتي صدى لعزفي

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
أفتقُ أنسجتي

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
فما حاجتي إلى ثوبٍ يكسوني
إذ ألبس البحرُ

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
تُغربل البيوتُ البحرية ذاكرتِها
تُخَيِّبُ بالضفَّة اليمنى من القلب

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
حكايات للخريف
تُخَيِّبُ باليسرى

بهـ«الرُّبُو» عند آخر الحلم
أن صمتي أصواتٌ منهكةٌ
باللغناء

بهـ«الرُّبُو» قبل انتهاء الحلم - هذه المرة -

يبتلعني الغياب فاكهةً صيفيةً
أصعد إلى غربتي المظلة على «الرُّبُو»

التي تكمل سامباها الأخيرة
تحت الماء.

## حدث

نؤار جبّور

الناس، حيث يأخذ الفنان في سوريا شأنًا كبيرًا. ففي هذا البلد لا شخصيات اعتبارية عليا، وخاصةً على المستوى الشعبي، فأكثر الشخصيات الاجتماعية رواجاً هم الفنانون والمطربون، والراقصات أيضاً، فثقافة التجهيل ألغت اعتبارات كثيرة لدى المجتمع السوري، ولل فراغ السياسي والثقافي حيزٌ أساسي، وآلية معتبرة لدى السلطة في سوريا، تدفع دائماً بالسياسة والاقتصاد خارج عملية المأسسة القانونية، أو الواجهة الاجتماعية والسياسية، مجتمع من دون أي منفذ سياسي، وبذلك كانت أداتية التلفاز، وسهولة الوصول فيه، وطريقة الدراما السورية في طرح بعض المشكلات الاجتماعية السورية، ونشر الكوميديا السلبية، طريقاً لظهور نجوم شديدي التأثير على السوريين بشكل عام. وفي طيّات الأعوام الماضية، عُرضت بعض المسلسلات التي شكلت إلى حد ما بنيةً نظرية لمشكلات المجتمع السوري. ورغم خواتها السياسي، وتكلسها الفكري، إلا أنها أثرت على المشارب السورية كافة، وكوّنت انطباعات جيّدة عن نوعية ما لمُثقف سوري درامي، يُعنى بحدود بالشأن العام السوري. وتحوّلت الدراما السورية في نهاية المطاف إلى حيزٍ ما سوري، يُعبّر بشكل أو بآخر عن متنفسٍ جزئي، لشعب يفتقد لأي قوى ضاغطة اجتماعية سياسية تُعبّر عنه، وتحوّل النجم الدرامي إلى سياسي مختلق، وتحوّلت القضايا الدرامية

«أنقذ المُنقادين إلى الموت والممدودين للقتل»
الكتاب المقدّس

إنهم بالمطلق ليسوا أكثر أهميةً من غيرهم، الفنانون والمثقفون السوريون، من حيث أنهم مواطنون سوريون، يعيشون في وطن واحد. المواطنون السوريون ليسوا فئاتٍ، يخضعون لتفاوتٍ القيمة وتفاوت الأهمية، اعتقال بعض الفنانين والمثقفين جريمة تتساقق، مع كل معتقل (مواطن) سوري يُعتقل بسبب أفكاره، أو بسبب «حقّه البديهي» في التعبير، والذي يجب على الدولة حمايته، من كونها سلطةٌ تبدأ وتنتهي من إرادة الشعب وحرّيته، وأي مواطن سوري يُعتقل بسبب رأيه، يواجه بالضرورة سلطةً قسرية، لا تعرف، إلا ضرب معارضيها ومواليها بالهراوات والخطابات.

أعتقد أن الفاصل ها هنا، هو، ما يفعله النظام، ومقدار جرأته التي تصل حدّ التهور، تهور مقصود، ينحو نحو الانفصام المطبق والمقصود، فمن يسمع ما تناوله المؤتمرون في «مؤتمر صحارى» لن يتوقّع أن يُعتقل مثقفون بحجمٍ من تمّ اعتقالهم. أعتقد أنه من الأوفى لنا جميعاً، أن نعرف ونقدّر مقدار قسوة النظام المعروفة مسبقا، وعدم مصداقيته في طرح قضية كقضية الإصلاح، وأنه يحتاج الكثير من تجليات الشارع، لتتشكل لديه إرادة حقيقية تنفّذ إصلاحاً جوهرياً يغلّي صفحة النظام السابق، وينتج نظاماً سياسياً ودولةً طبيعية. أهم ما ينعكس ممّا قام به النظام، ليس طريقة الاعتقال، أو الاعتقال بحد ذاته، فالجميع يعرف، أن منظومة النظام لا تقوم على التفرقي بين أحد من المواطنين، إلا من خلال ولائهم وتزلفهم للنظام، وبكونهم بالضرورة رعايا بالنسبة إليه، لا مواطنين، ومقياسه هو مقدار التقديس، طقوس الحفلات التتكريّة التي لا تتحلّل الوجوه الحقيقية. وعندما قام النظام باعتقال فنانين ومثقفين، كان يُوقن تماماً حجم الربع الذي زجّه داخل قلوب الكثير من الناس، فاعتقال ميشيل كيلو، أو عارف دليلة، أو منذر خدام مثلا، سيُثير قلقاً محدوداً بين نخبة مثقفة، ومُسيّسة، أما اعتقال فنانين أو كتّاب دراما فسيثير الرعب والخوف في قلوب الكثير من

التي تطرحها المسلسلات السورية إلى نوع ما من أنواع الشؤون العامة (هل ننسى مأزق غيوم السماء السورية مع مسلسل «ما ملكت أمانكم»؟). وبغير ذلك، تُشكل الدراما السورية ونجومها حالة متميّزة في الجسد الاجتماعي السوري، بل حتى العربي، فاعتقال مثقفين وكتّاب ودراميين عنوان عريض لنظام يأبى أن يلبس ثوب الخجل، هو أراد فقط قهر ثقافة جماعية، أو إرادة جمعية عند الكثير من الناس. حالة من حالات يُتقنها النظام، في جعل أشكال الرعب نماذجٍ يحتذى بها الآخرون، وهو يعرف مدى تأثير كلمة «فنان» (ممثّل) داخل أنسجة الشارع السوري، لذا أراد استغلالها لتُشكّل نموذجاً لتلقين المواطنين الذين اعتادوا الصمت دروساً في قساوته، وعدم مبالاته بالمواطن السوري. وهكذا انهار النظام السوري ببرود على شخصيات فنية على مستوى شديد الاتصال بالذاكرة السورية الجمعية، خاصةً أنه كنظام شعوي لا يُبالي بقدرة المجتمع في الدفاع عن قيمه وشخصياته، ولا بحق قيام نقاباته في الدفاع عن نقابييهها. فتشاركتِته القائمة مع النقابات وجماعات الضغط التي تأخذ شكل علاقة الراعي والزيون فقط، لن تسمح بقيام نقابات حرّة نزيهة تُدافع عن منتسبيها...

والأكثر غرابة من اعتقال مثقفين في وسط الطريق، هو عدم حمايتهم بعد خروجهم، فإن كانت طريقة الاعتقال ومراده

قهر المواطنين جميعاً، أو فردياً، فإن ما جرى بعد اعتقالهم من خلال محاصرتهم في مقهى عمومي دون تدخل واضح من السلطات، لا يدل إلا على أن النظام في سوريا يُصرُّ على خلط أوراق عنفه مع أوراق بيروقراطيته مع أوراق سلطوبته الأشد وضوحاً، وخزان عنفه المفتوح، والذي يخرج دائماً على حالات احتكار العنف التقليدية للدولة، لينتحوّل إلى حالة من حالات العنف التي يظن - هو كنظام - أنها لا تفنى، ولا ينتهي مفعولها، وجاءه الدليل مبكراً على فشلها، في جعل العنف طريقة لسلطته المجرّدة، من خلال مظاهرات الجمعة والتي لا تدل على تراجع إرادة المواطنين، من الذين يتظاهرون في الشارع، بل تكشف أكثر فأكثر عن فشل أي حل عنفي مبرّر مصطلح جنائي، لنظام لا يعرف من السياسة إلا حلها الأخير (العنف).

### ترنيمة لثورات الحرّية

الوَجَلِ
يلوونُ عَنقُ المَحَلِ
يهزّونُ كنفَ الأيامِ ليستقيمَ ظهْرُها

يشدُّونَ وثاقَ الخوفِ
يرفعون الشمسَ من جمرِ الأصابعِ ترفو وجهَ الأملِ

يشدُّونَ وثاقَ الخوفِ
بأجسادهم تحتمي الشوارعُ
بأنفاسهم ينط السّؤالُ من شرِّكَ

آزاد إسكندر



## قصائد

## عابر

**شوقي مسلماني**

ذبابة تطير بضفدع
التواصل شرط الاتصال
لأنه ينفجر
تراه صامتاً
أو لأنه يُفكر
إنّما على نحو مختلف
بالتأكيد!

أجل
بالذات في تلك الليلة
أغمضَ عينيّه مخدولاً
ومات!

أجهزة التنصّت البسيطة
المنزليّة
أن تخرج ممّا أنت فيه -
أن تدخل إلى ما أنت عليه
وبالتحديد تلك التي تبحث
عن تهيدة في المجرة
رّمّا على هذا النحو
يكون الفهم أسلم

والمناظر كلّها
المناظر المدنيّة والعسكريّة
وخصوصاً تلك التي تبحث عن
أثر خطوة
في كوكب بعيد

رّمّا أيضاً على هذا النحو
المبتور بكون الكمال
إفهم: لكل حيّزٍ، وهم دعهم
يُبتون العكس
دعهم يُبتون أنّ الحقيقة
ليست
في ولادة مستمرة

المبتُ
لا يُغني!
أو حين يسكت الأوباش
الدوليّون 88 يوماً

تحمليْن الربيع إلى جسدي
كما تحمل نادلّة في حانة ليلية
على سماء صافية

نجمتَيْن من البيرة المكسيكية
وقرص الشمس المحلي
الندمان الأخيران في الحانة
يشربان النجمتَيْن
ويدلفان إلى مملكة النور
هات يدك
أشعرُ أني أشعُ
شربت نجماً

اتبعي شعاعك
إلى أين ينتهي خيطُ الضوء؟
ممالك النحل
عالم النمل

هل ستشربينَ الحب كأساً واحدة؟
... أغمضي عينيكَ
هل ترين اللذة؟
أصابعي لها عيون برموش نهاريّة

...
موتٌ أم ولادة؟
لا تخدشي اللحظة بالأسئلة
موتٌ موتٌ

يتهيّأ لي الله، ينسل خيوط الروح من هنا وهناك
ليُركش قماشة جلدك كمنديل من حرير هنديّ
كربوة غناءة من أدب جبران وفنّه
أسمع تأوهات نافخ زجاج
وهسيس دُخان الفُخار اللزج
يدا الله مبلولتانِ بالطين الرخو
أشعرُ أني طين يجفّ
حلقي

أبعد؟
أبعد
أحسُّ بجسدي اكتمل
...
أنا ألهو بروحك

## ترجمات

## كي تتخلّى عن هندیّتك

**أمبر باست**

يُرضعن رئيسهنّ
السيد نقود.
تتعلم كيف تقول:
Santa Claus
Good Bye my love!

انتعل حذاءً رياضياً مستورداً
الأفضل ألا تمشي، خصوصاً إن كان معك
ماكابال<sup>(3)</sup>.

كم تريد غمناً لفقرائك؟
- الدزينة بكذا
إضافة إلى نفقات الشحن.

كلبٌ أسود
يعبر بك الطرف الآخر.

إن لم تعد هندياً، فعليك أن تنسى تلك اللغة
القذرة
التي علّمتكِ إياها والدتك،
لا تسمح لها بالتحدّث بها مع أطفالك.

إن كانت جدّتك تجيد الخياطة، فاشترِ لك
سويتِر من الإكريليك
من الملابس المستعملة، شيءٌ ما لم ينبت من
الأرض.
انسَ كيف يُصنع البوسول<sup>(2)</sup>،

ولدت أمبر باست في الولايات المتحدة الأمريكية العام 1949، هاجرت إلى المكسيك عندما بلغت الثالثة والعشرين، وحصلت على الجنسية المكسيكية العام 1985 متخليّة بذلك عن جنسيتها الأمريكيّة.
أسّست المجلة الأدبية والثقافية «لا هيكارا». وجمعت قصائدها في ديوان بعنوان «إعصار».

«نظّفوا المكان»

ابحث عن كلب راقٍ. ذي سلالة نقيّة.
إن كنت أميركياً، ضِع اسماً من المايا لكلبك:
ناتك على سبيل المثال أو رن تن تن.
فاللادينو - الهنود الذين لم يعودوا هنوداً - يُطلقون على كلابهم أسماء إنكليزية: ليدي، لاسي، رينغو.

(ليس من المستحسن وضع اسم بشري للكلاب!)

عليك أن تلغّي راحتك،
ضع عطرأ ذا علامة تجارية فاخرة.
إن كان الطين عالقاً بقدمك أو كان الموقد عفناً
فليس لديك منفعة تجارية لأرباب العمل.
لست مفيداً إن لم تشتِ.

إن أردت أن تتخلّى عن هندیّتك،
فارحل إلى الشمال
كي تبتدّ النقود،
تعلم كيف تستهلك

عندها ستمتدّ حياتك أكثر

**الهوامش:**

(1) في ثقافة الهنود الحمر يُدعى الرجل الذي هو بمثابة الأب الروحي بالشامان وله قدرات خارقة كاستحضار الأرواح والحديث إليها وِراجعة الأفراد في الكثير من أمورهم.

(2) البوسول: عصير يُصنع في أميركا اللاتينية، وتُعتبر الدرة من مكوناته الأساسية.

(3) الماكابال: حزام جلدي مربوط بحبلين من الأطراف وأحياناً بقطعة قماش، يُصمّم على شكل حقيبة كان الهنود الحمر يستخدمونها من أجل حمل أمتعتهم وما زال موجوداً حتى الآن.

**ترجمة: غدير أبو سنية**



## حوار

## هومى بابا: السياق التاريخي للصراع الذي اشتغلت عليه «آيات

## شيطانية» هو براد فورد البريطانية لا المذهب الشيعي الإيراني

ترجمة: عز الدين محمد زين

**على هذه الصفحات يُترجم لنا الزميل الكاتب السوداني عز الدين محمد زين حواراً مهماً أجراه جوناثان روثرفورد مع المفكر المعروف هومى بابا، أستاذ الأدب الإنكليزي والفن في جامعة شيكاغو.**

**في مقال لك بعنوان «الالتزام بالنظرية» قمتَ بتحليل عمليتي التغيير الثقافي والتحول. الأمر المركزي في تحليلك هذا هو تمييزك بين التنوع الثقافي والاختلاف الثقافي، وإلى جانب تأكيدك على الاختلاف، أكدت أيضاً على فكرتي الترجمة والهجنة. فهلاً**

**أوضحت لنا هذه المصطلحات التي استخدمتها؟**

- تعود محاولة تصوّرنا الاختلاف الثقافي باعتباره مقابلاً للتنوع الثقافي، لوعبنا بتقليد ليبرالي تماماً، خصوصاً النسبوية الفلسفية وبعض أشكال الأنثروبولوجيا أيضاً. فكرة أن الثقافات متنوعة أوضحت لنا هذه المصطلحات التي استخدمتها؟ وهذا معناه أن تنوع الثقافات شيء إيجابي يجب تشجيعه - فكرة معروفة منذ زمن. ووجدنا المجتمعات الديموقراطية، حيث المتّسع للجميع، تستطيع أن تقول إنها تشجّع وتنسّع للتنوع الثقافي. العلامة التي تدل على وجهة النظر المتحضرة هي القدرة على فهم الثقافات ووضعها في «متحف خيالي» حين ينظر أحداً بأنه يجب عليه جمعها وتقويمها. إن الذائقة الغربية هي القدرة على فهم الثقافات ووضعها في إطار زمني كوني، ومن ثمّ الإفراق بسيقاتها التاريخية والاجتماعية المتنوعة، ليتم تجاوزها في ما بعد (وتشقيفها). وتبعاً لذلك، يمكنك التعرف إلى الطريقة التي تحوّلت بها عملية التصديق على التنوع الثقافي عقبة في هذا البلد (بريطانيا). فثمة مشكلتان: الأولى واضحة، وهي أنه رغم التشجيع الدائم للتنوع الثقافي، فثمة عملية احتواء مقابلة لهذا التنوع. وقد تشكلت عادة «التشقيف» هذه داخل المجتمع المضيف أو الثقافة المهيمنة، وتقول هذه العادة: الثقافات الأخرى رائعة، لكن يجب علينا أن نجد طريقة لوضعها داخل شبيكتنا. وهذا ما عنيتُ به بخلق التنوع الثقافي واحتواء الاختلاف الثقافي. المشكلة الثانية، كما نعلم جيّداً، هي أن العنصرية لم تزل موجودة وبأشكال مختلفة في المجتمعات التي شجعت التعددية الثقافية. والسبب هو أن «العالمية» التي تسمح، للمفارقة، بالتنوع الثقافي هي التي تُفكّع «عادات المركزية العرقية، قيمها ومصالحها».

إن الطبيعة المتغيّرة لما يُعرّف بـ«السكان الوطنيين» مبنية من مختلف أنواع المصالح ومختلف التواريخ الثقافية ومختلف الأنساب ما بعد الكولونيالية ومختلف التوجّهات الجنسية. إن الطبيعة الكلّية للمجال العام متغيّرة، لذلك نحن نحتاج، حقيقة، إلى فكرة السياسات التي تستند إلى الهويّات السياسية غير المتكافئة، المتعدّدة وربما العدائية كذلك. ويجب ألا نخلط بين بعض أشكال التعدّدية القائمة على الفردانيات المستقلة ذاتياً وبين الفكرة المقابلة لها! التنوع الثقافي: القضية هي أنّ هذه الهويّات المتعدّدة أفصحت عن نفسها في لحظة تاريخية مُعيّنة وبطريقة متحدّية، إيجابياً أو سلبياً، تقدّميةً أو رجعية، وغالباً صراعياً، وفي أحيانٍ أخرى بشكل لا يقبل المفايسة. ولا أعني بتلك اللحظة ظهور مواهب أو قدرات فردية. إذا، فقد بدّت التعدّدية الثقافية كמحاولة استجابة للعلمية الديناميكية للإفصاح عن الاختلاف الثقافي والتحكم فيها في آنٍ واحد، ولإدارة إجماع يستند إلى معيار نشر التنوع الثقافي.

غرضي من التحدّث عن الاختلاف الثقافي، بدلاً من التنوع الثقافي، هو الاعتراف بأن وجهة النظر النسبية الليبرالية هذه، بعد ذاتها غير ملائمة ولم تدرك بشكل شامل موقفها من العالمية والمحلية اللتين بنت منهما أحكامها الثقافية والسياسية. بمفهوم الاختلاف، وله تاريخه النظري في فكر ما بعد البنيوية، والتحليل النفسي (بالمعنى الرنان للاختلاف)، وماركسية ما بعد ألتوسير، وعمل قانون النموذجي... كنتُ أحاول أن أرى كيف أن فكرة الغرب نفسها أو الثقافة الغربية ينسبيتها وليبراليتها (وهذه إحدى أساطير التقدّم المؤثرة جداً) تحتوي على حافة حادة. كنتُ أحاول، بفكرة الاختلاف الثقافي، أن أضع نفسي في ذلك الموقع «البينّ بينّ» في تلك المساحة المُنتجة، حيث بناء الثقافة كاختلاف وبروح الغيّرة.

تتأسّس اللامُقايسة، غالباً، بين الثقافات المختلفة، بين الممارسات الثقافية وبين الاختلاف في بناء الثقافات داخل مجموعات مختلفة. ومهما كنتُ عاقلاً أو عقلانياً لأنّ العقلانية أيديولوجيا وليست فقط «طريقة» تكون بها حسّاساً، فسيصعّب عليك ويستحيل، بل وسيكون له أثر عكسي إن حاولت تركيب أشكال مختلفة من الثقافات مع بعضها البعض، ثم ادّعتِ إمكان تعاييشها بسهولة.

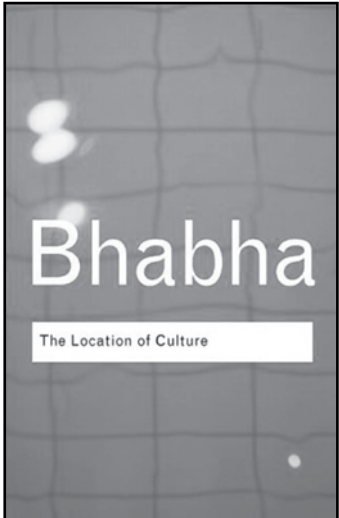
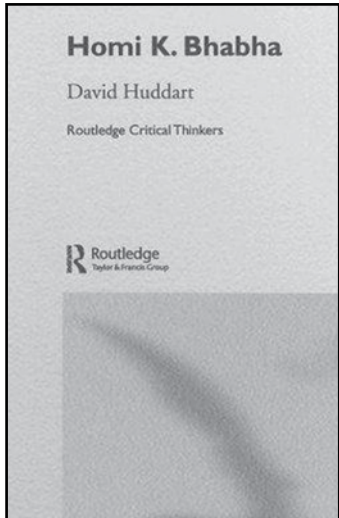
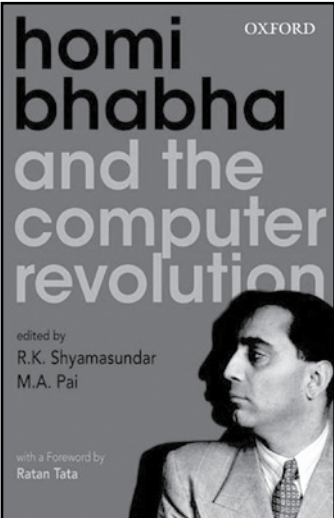
إذا حاولنا فهم الطرق التي تبني بها الممارسات الثقافية أنظمة المعنى عندها ومنظّماتها الاجتماعية، اعتماداً على الزعم القائل إن كل أشكال التنوع الثقافي يُمْكِن أن نفهم، على مستوى ما، بالاستناد إلى مفهوم عالمي مُحدّد سواء أكان هذا المفهوم الإنسان

أم الطبقة أم العرق، فستكون محاولتنا هذه خطِرة ومحدودة في الوقت ذاته.

إلى جانب ذلك، فللنسبية، كما للعالمية، أشكالها المتطرّفة والتي يمكن أن تكون جاذبة، لكن حتى هذه الأشكال تُعتبر - أساساً - جزءاً من العملية ذاتها. وفي هذه النقطة أوّد أن أطرح فكرة الترجمة الثقافية (واستخدامي لهذه الكلمة كان قد تشكل من التوضيحات التي قدّمها فولتر بنيامين عن مهام الترجمة ومهام المترجم، لأقول عبرها إن كل أشكال الثقافة، بطريقة ما، ترتبط ببعضها البعض لأن الثقافة «ترميز» أو نشاط رمزي. إنّ الإفصاح عن الثقافات ممكن، ليس لأن المحتويات مألوفة ومتشابهة، بل لأن كل الثقافات مُشكلة من الرمز وهي «تكوين الذات» وممارسة استكمالها. نحن نقاوم التفكير في كيف أن فعل الترميز، فعل إنتاج الأيقونات، الرموز، الأساطير والمجازات التي من خلالها نعيش الثقافة، تحتوي بداخلها دائماً (وهذا بفضل الحقيقة القائلة بأنها أشكال التمثّل) على قدر من الاستلاب الذاتي المحدود.

ببنيي المعنى من خلال حاجر الاختلاف الذي يفصل بين الدال والمبدول، تبعاً لذلك فإنه لا توجد ثقافة مُمتلئة بذاتها ولذاتها. وليس السبب هو أن ثمة ثقافات أخرى تناقض سلطتها وحسب، بل لأنها تسعى - من خلال نشاط تشكيل الرموز الخاص بها واستكمالها عبر عملية التمثّل وصناعة المعنى والإشارات - إلى تأسيس هويّة عُسوية، أصيلة ومتكاملة.

وأعني الترجمة قبل كل شيء، فهي العملية التي مُوضع بها المعنى الثقافي، ويجب أن تكون دائماً في حالة ثنائية وتغريب في علاقتها بذاتها. بهذا المعنى إذا، لا يمكن أن نقول عن الثقافة مثلاً: بذاتها ولذاتها، لأن جوهر الثقافات دائماً عُرضة للترجمة. نظرية الثقافة هذه قريبة الشبه بنظرية اللغة، لأن الثقافة واللغة خاضعتان للعملية ذاتها: الترجمة - ولا أستخدم كلمة «ترجمة» بالمعنى اللغوي الصارم كأن نقول مثلاً «ترجم هذا الكتاب من الإنكليزية إلى الفرنسية»، وإنّما أستخدمها كفكرة أو مجاز يُمارس عملية الإزاحة داخل العلامة اللغوية حسب فولتر بنيامين. بتطوير تلك الفكرة سبدو الترجمة كطريقة في المحاكاة، لكن بالمعنى الإزاحي المارك، بحيث لا تكون الأولوية لتعزيز الأصل، بل لمحاكاته، لنسخه ونقله وترفيفه... فالأصل لم ينته أبداً أو لم يكتمل في ذاته، ودائماً ما يفتح على الترجمة، لذا لا يمكن أبداً القول إن هناك لحظة قَليلة كاملة لوجود ما أو معنى (أي جوهر). وهذا يعني، حقيقة، أن الثقافات تتأسّس في



- سَمَّهَ المجاز المهاجر أو رواية ما بعد الحداثة أو سَمَّه ما شئت - وإعطاء سياق لأشكال إحيائية أخرى (الشروط الحضارية للمدينة الحديثة، الجنسية المعاصرة... إلخ)، سيُجعلان من المعارف والمساجلات حول مكانة القرآن شيئاً مختلفاً في «آيات شيطانية»، وخلال ذلك التحول وتلك الترجمة الثقافية ستصبح قيم وآثار تلك المعارف والمساجلات السياسية والاجتماعية والثقافية غير قابلة للمُقايسة مع تقاليد التأويل اللاهوتي أو التاريخي الذي شكل أو ثقافة أصلية، فستكون كل أشكال الثقافة، في هذه الحالة، وباستمرار، في عملية هُجنة. أهمية الهُجنة بالنسبة إليّ ليست في قدرتها على إقفاء أثر اللَّحظتين اللتين انبثقت منهما اللحظة الثالثة، بل في أنها الفضاء الثالث الذي يسمح للمواقع الأخرى بالانبثاق: يُزجح الفضاء الثالث التواريخ التي أسّسته، مُكوّناً بُنى سلطوية جديدة ومبادرات سياسية جديدة: تلك التي نفهم، على نحو غير دقيق، عندما يتمّ استبدالها بحكمة.

**مسألة سلمان رشدي**

**أستطيع رؤية كيف أن ذلك يمنحنا القدرة على مراوغة سياسات الاستقطاب والثنائية الثقافية، لكن هل بإمكانك التعامل مع هذا الفضاء الثالث باعتباره هويّة ما مثلاً؟**

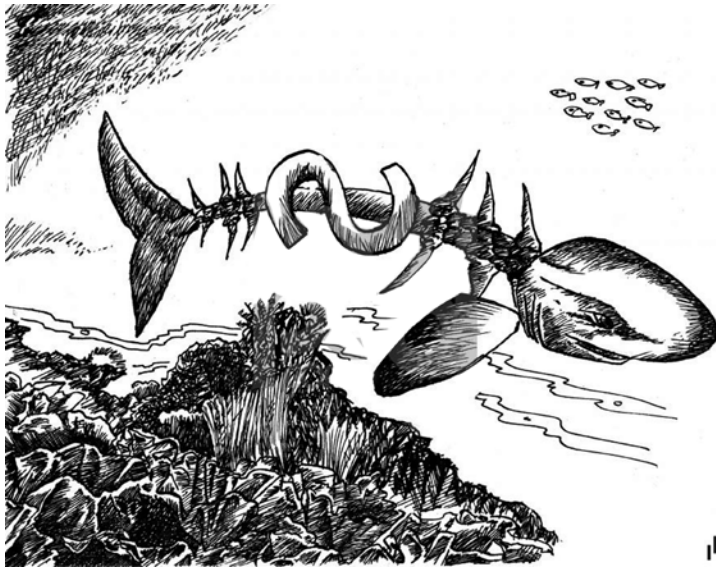
- لا. ليس هويّة (الهويّة التي يمكن إدراكها بالمعنى الذي يقترحه التحليل النفسي). أنا أحاول أن أتحدّث عن الهُجنة عبر «تأطر التحليل النفسي». فالهُجنة عملية خلق هويّة من خلال الموضوع وبه أيضاً، وهذا الموضوع (الغريبة) يُحمّل مركز تكوين الهويّة (الذات) دائماً المتناقضات بسبب تدخّل الغريبة في تكوينه. وتكمن أهمية الهُجنة في حملها آثار تلك المشاعر والممارسات التي شكلتها، كما الترجمة التي تحمل آثار معاني أو خطابات معيّنة. إنّ الهُجنة لا تعطي هذه المعاني والخطابات سلطة كونها قَليلة أو أصلية: هي قَليلة فقط بمعنى كونها ظهرت في المقدّمة. تساعد عملية الهجنة الثقافية على ظهور شيء ما مختلف، شيء جديد وغير مُدرّك، مكان جديد للتفاوض حول المعنى والتمثّل. أفضل مثال على ذلك هو شكل الهُجنة الذي قدّمته رواية «آيات شيطانية» حيث أثارت خلافاً عديدة حول الأصل، حول تأليفه وسلطته... أعني القرآن. كل ما قامت به «آيات شيطانية» هو أنها عكست مساجلات الخطابات اللاهوتية عن التدخّلات في النص القرآني ووضعيّتها كدخّلات غير مشروعة... إلخ. المثير في الأمر هو كيف أن استخدام نوع آخر من لغة التمثّل

مفادها أننا أناس رائعون لأننا ندعم ما لا نريده. توجد إذاً، داخل الجناح الليبرالي من الخلاف استراتيجية للتفشيل الآمن، وهي أكثر تعقيداً من القول «إننا مُتمسّكون بقيمنا الليبرالية». أنتُ مُحقّ في ما يختصّ بتحديدك للموقع الأصولي (وهي تسمية تبسيطة وخاطئة)، فبحسب آخر استطلاع للرأي العام فإن أكثر من 38% من مسلمي بريطانيا يعتقدون أن العقوبة الصحيحة والجديرة بسلمان رشدي هي الموت. لكني أعتقد أن هذه الحالة قد برهنت أيضاً، على أن هناك أكثر من موقع داخل المذهب الشيعي، والذي يُصنّف ويُقرأ بكل سهولة على أنه أصولي. صحيح أن هذه المواقع غير مُهيمنة في الوقت الراهن، لكنها صاعدة - وهنا دعني أدّعي ادّعاءً عملياً يقول بأن هناك نوعاً من الهُجنة، تلك التي توجد بالرغم من تأكيدك الدائم على نقاء معتقداتك - وقد صدرت إلى السطح، بشكل أكثر تفصيلاً، من قبل أن تظهر فكرة التقابل بين القانون الديني (الشريعة) والقانون العلماني، ومن قبل حضور اللحظة المراعية الصريحة أو الغفرة الصريحة التي تستمرّ من خلالها - شئت ذلك أم أبيت - العقيدة الأصولية. إذا فقد طرحت العديد من الأسئلة حول إمكان تواؤم المعتقدات الأصولية المعاصرة مع العالم الذي عليها أن تعيش فيه الآن. جديرٌ بالذكر أن ضياء الدين سردار قد ذكر في مقابلة صحافية معه أن فتوى إهدار دم سلمان رشدي التي صدرت عن رأي قضائي كلاسيكي يُعرّف بالفقه، تخلو من روح تعاليم الإسلام، وأن الكثير من القوانين التي اشْتُقت منه لا تصلح لمجتمعات إسلامية حديثة.

لكن دع كل هذا جانباً. لو حاولنا أن ننظر إلى هذه المسألة بأثر رجعي، أو حاولنا أن نتقدّم بمواقع النظر سنوات إلى الأمام لنُلقي عليها نظرة من هناك، فتحينا سزى العديد من الفوارق داخل أكثر المواقع الأصولية تصلباً وتماسكاً، وهي ليست فوارق على مستوى التأويل اللاهوتي فحسب، بل على مستوى الفعالية: كيف تستطيع هذه الأفكار أن تؤثر على السياق الاجتماعي وما هي طبيعة هذا السياق الاجتماعي؟

المذهل في الأمر أن الأصولية التي قيل إنها تُعبّر عن ماضٍ عتيق، بدأتُ نراها الآن كلاعب أساسي في أي تناقص يتعلّق باللعبة السياسية الحديثة. وكم من لحظات سياسية معاصرة كانت أعطتها مجلّلاً وحدّتها في الوقت ذاته. إذا فالسياق التاريخي الفعّال للصراع الذي اشتغلت عليه «آيات شيطانية» هو سياق «براد فورد» البريطاني لا سياق المذهب الشيعي في إيران.



في نقد  
الرأسمالية.

٢١

أنت تُحاجج إذاً بأن مشكلة الحداثة هي عدم قدرتها على التعامل مع الأشكال الثقافية العتيقة المعارضة لها: ما يهمني هنا في ما يختص بكل أشكال الجوهرائية، وابنة عمها الأكثر مُحافظة (الأصولية) هو أنها تُنكر الاختلاف وتمحو ممارساتها في الهيمنة والترفة. أرجو أن تَعلّق على هذه الموضوعة. أنا أفترض أيضاً، أن قضية رُشدي هي التي جلبت كل ذلك، بالإضافة إلى صعود الأصولية المسيحية أيضاً؟

- إذا سمحت لي بتوضيح ما هو إشكالي بالنسبة إليّ، في ما يختص بفهم موقع الأصولية في قضية رشدي، فسأقول إن الأصولية قُدمت باعتبارها شكلاً عتيقاً، يعود غالباً إلى العصور الوسطى، لذا ستبدو غريبة علينا وعبثية. لكن المسألة هي أن رهانات «آيات شيطانية» معاصرة جداً، وهي تقع خارج إطار الدولة السياسية العاملة في وقتنا الحاضر، هذا إذا لم تكن فعلاً تملك مساحة فكرية ملموسة. إلى جانب ذلك فإن ملايين المسلمين الذين يصنعون هذه الرهانات لا يبعدون عن هنا كثيراً، هم ليسوا جزءاً من عالم ثقافي اجتماعي آخر؛ مجتمع آخر. هم يعيشون بيننا هنا. في براد فورد. أعتقد أننا نتمدّننا إساءة فهم القضية بإحالتنا لهم على ماض بعيد ليتسنى لنا سماع أصواتهم الآتية من زمن آخر؛ كصرخة متعطشة إلى الدماء.

سيطرح سؤال الحداثة في تلك الحالة مشكلةً حقيقية أمام اليسار، لأنه حاول دائماً أن يربط نفسه بذلك التقليد الذي يعود إلى الفلسفة الليبرالية الغربية والذي وصفته أنت وانتقدته قبل قليل. لكن كيف يمكن عقد قران مع الجوهرائية التي تُصرّ على أنها تمتلك الحقيقة وتسعى إلى تأسيس هُوية ثقافية ثابتة؟ كيف يمكن لتصوراتك عن الهُجنة والاختلاف أن تصنع حلفاً مع دوائر ذات قيم أصولية، إذا صح التعبير؟

- أعتقد بسهولة ذلك، لأن تصوّر الهُجنة - كما أوضحته في مقالي «الالتزام بالنظرية» الذي أحلنتي عليه - يقوم على حقيقة أن أي صراع سياسي مُعَيّن يساعد على افتتاح مواقع جديدة، وإذا واصلت في إحالة تلك المواقع الجديدة على المبادئ القديمة التي انبثقت عنها فسوف تعجز عن المشاركة فيها بالشكل الإبداعي والمُنتج، فكما قالها نلسون مانديلا ذات يوم: «عليك أن تفاوض حتى لو كنت في المعركة». فالتفاوض هو كل ما تقوم عليه السياسة. ونحن في حالة تفاوض حتى لو لم تكن نعلم بذلك، نحن دائماً نتفاوض في أي موقف معارضة أو عداء سياسي؛ التمرّد تفاوض، التفلت

تفاوض. التفاوض ليس نوعاً من تقديم التنازلات أو استنفاد الخيارات كما يفهمه الناس، عادةً، بكل سهولة. في الاتجاه ذاته نحن نحتاج إلى إعادة صوغ معنى الإصلاحية: كل أشكال النشاط التقذمي أو الراديكالي تسعى إلى الإصلاحات أو إعادة الهيكلة، لذلك أعتقد أن التفاوض السياسي مسألة مهمة جداً والهُجنة هي، بالضبط، أنه عندما ينشأ موقف أو حلف جديد سيتطلب منك ذلك أن تنقل مبادئك، وتعيد التفكير فيها وتوسّعها. أما عندما تأتي إلى اليسار فستجد أن التقليدية المتحفّظة هي سيّدة الموقف. فهو يحاول دائماً قراءة الأوضاع الجديدة على ضوء نماذج مُعطاة سلفاً أو مخططات جاهزة، هي انعكاس لرد الفعل؛ الذهنية المحافظة.

#### لحظة التناقض في تاريخ الغرب

كانت تدور بذهني أثناء سؤالي السابق عن التحالفات مع الدوائر الأصولية، الفكرة الجذابة لتحالف الأخضر مع الأحمر. فيبدو لي أن العامل الفعّال داخل الانفجار المعاصر للوعي الأخضر يتمثل في البحث عن قيم أصولية، عن فكرة المقدّس - حرمة الأرض الأم؛ العودة من الثقافة إلى الطبيعة، كخط معرفي؟

- يبدو أن الموقف معقّد جداً في ما يختصّ بما يُسمّى «السياسات الخضراء»، لأن الحافز الأعظم لها، والذي ظهر الآن، يتمثل في التهديد النووي الذي جسّده انفجار تشرنوبل ك«رمز لنبوءة مرعبة». أعتقد أننا لم نتفحص الآثار النفسية، وبالطبع، السياسية لحدث بأهمية تشرنوبل. سنُحسّن عندما يتعلق الأمر بزلزال، أن فيه شيئاً من الطبيعة، شيئاً من الثقافة، لكن في حالة تشرنوبل السبب هو الثقافة والعلم. هي كارثة من صُنعتا وتخطيطنا، وهذا لا يعني أننا خططنا لذلك فعلاً لكن بالمظهر العام. لكن تشرنوبل وبوبال اللذين صارا «نُصيين تذكاريّين للمآسي البيئية» هما عبارة عن حوادث، ونحن نحتاج النظر إلى تاريخ تلك الحوادث. لأن الجيد في الأمر أن السياسات الخضراء جاءت كنتيجة لنقد تاريخ العقلانية والتقدّم العلمي. إذا كان السياسيون الضُطرّ مستعدّون للقول إن السياسات الخضراء لا تتوافق مع الرؤية الرأسمالية للتنمية الاجتماعية، فسيكون قولهم هذا أفضل ترياق للأيديولوجيا السائدة التي كُتِب عنها بترك رايت، والتي تمثّل تصوّر الإنكليزي للذات والتصوّر المتكامل للماضي الأركادي. وممكنك أن تجد هذا التصوّر في الأدب لدى أ.ف. آر. ليفس. بل إنك ستجده أحياناً يزحف على حواف أعمال أي. بي. تومبسون، وبالطبع في أعمال أنوتش باول حيث يصبح الريف الإنكليزي في حالة توأمة لا

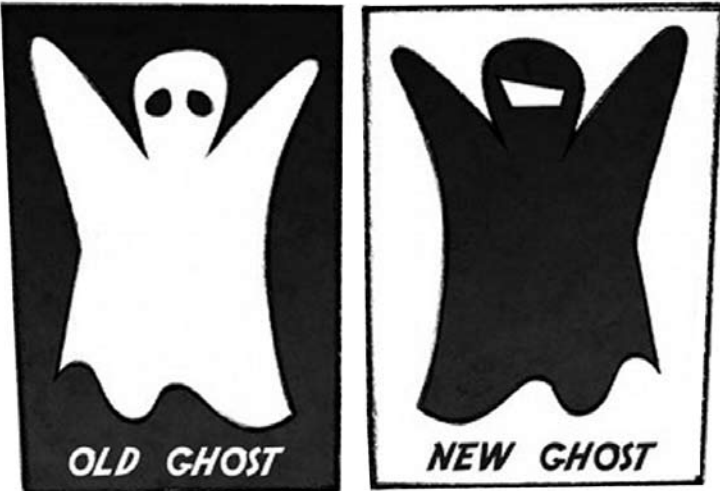
تنفصم مع الإمبراطورية؛ فكرة المجتمع العضوي. وهكذا سيُمثّل قولهم ذاك ترياقاً جيّداً جداً، لأن السياسات الخضراء أخذت ذلك النوع من اللغة الأركادية واستخدمتها ضدّ نفسها. من الطبيعي أن يُقدّم أي «حزب خضر اشتراكي متماسك» نقداً لمزاعم التنمية الرأسمالية الصناعية التكنولوجية الحديثة التي تُخرّب الكوكب، لكنه سيفكك أيضاً الأركادابانية الماضوية للمحافظين.

لقد تحدّثنا عن أهمية السياسات الخضراء وعن القوى الدينية والثقافية التي تمثّل تحدياً للحداثة في هذا البلد. لكني أودّ أن أحبك على تعليق لك قلت فيه إن اللحظة التأسيسية للحداثة هي اللحظة الكولونيالية. بمعنى أن اللحظة الكولونيالية هي تاريخ الغرب. أرجو أن تبرهن على ذلك.

- أعتقد أننا بحاجة إلى الانتباه لحقيقة أن مغامرة الحداثة الغربية قد تمّوضعت، كما هي بشكل عام، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهي اللحظة التي ظهرت فيها السرديات الكبرى للدولة، المواطن، القيمة الثقافية، الفن، العلم والرواية. اللحظة التي جاءت فيها هذه الخطابات الثقافية الرئيسة والهُويّات لتُعرّف التنوير في المجتمع الغربي والعقلانية النقدية للفرد الغربي، هي اللحظة ذاتها التي بدأ فيها الغرب بإنتاج تاريخ آخر لنفسه من خلال أملاكه وعلاقاته الكولونيالية.

إنّ التوتّر الأيديولوجي في تاريخ الغرب، والذي يمكن رؤيته في تزامن وجود السلطة الاستبدادية مع ولادة الديمقراطية والحداثة، لم يُكتب بدقّة. وربما العجز عن حل هذا التناقض هو ما أدى في النهاية إلى عدم كتابة تاريخ الغرب الاستبدادي الكولونيالي، جنباً إلى جنب مع تاريخ الديمقراطية والتضامن. ويتجسّد التاريخ المادي لهذا التاريخ المقموع في عودة سكان ما بعد الكولونيالية إلى الحواضر الكبرى، وحضورهم الطاعي هذا غيّّر من سياسة الحواضر الكبرى وأيديولوجيتها الثقافية وتقاليدها الفكرية لأنهم - وهم الناس الذين استوعبوا التجربة الثقافية الكولونيالية - أزاحوا بعض السرديات الحديثة الكبرى الخاصة بالتقدّم، القانون والنظام. وساءلوا سلطة هذه السرديات وأصالتها. النقطة الأخرى التي أحاول توضيحها هي أن الكولونيالية ليست تاريخ الغرب فحسب، بل هي التاريخ الريف لتاريخ الغرب المحلي التقليدي.

تقول فكرة المجاز المهاجر التي ناقشتها آنفاً - ومساعدة فكرة التناظر - إنه لا يمكن إدراك تواريخ التقدّم والمدينة الغربية



إسلاموفوبيا.

بمعزل عن الجذور الكولونيالية العنيفة للمثاليات التي تأسّست عليها المدينة ومثيولوجيا الحضارة. وتقترح - عملياً على أرض الواقع - أن تتمّ مساءلة لغة الحقوق والواجبات، التي تحتل مركز القلب في خطاب المواطنة الحديث، على أساس التفرقة القانونية الشاذة والأوضاع الثقافية التي يعيش فيها السكان المهاجرون واللاجئون الذين وجدوا أنفسهم، ولا بُدّ، على الجانب الآخر من القانون.

بكلمات أخرى، إن وجهة النظر ما بعد الكولونيالية تدفعنا إلى إعادة التفكير في التحديدات العميقة للمعنى الليبرالي التواطؤي الإجماعي للمجتمع. هي تُشدّد، من خلال المجاز المهاجر، على أنّ الهُويّة الثقافية والسياسية لا يمكن بناؤها إلا من خلال عملية (المغايرة)، وأن زمن دمج الأقليات في المجتمعات العضوية المتجانسة قد ولى. نحتاج إلى إعادة التفكير في المجتمع الثقافي من وجهة نظر ما بعد كولونيالية ومقارنة التحوّل العميق في لغة الجنسية والذات بأثر من الحركة النسوية في السبعينيات ومُجتمعات المثليين في الثمانينيات.

إن مزاعم المدينة الغربية - بحسّ تاريخي عالمي - تتّأمت عن كل ذلك، لتواصل في تأكيدها على أنّ القيم الثقافية التي تؤمن بها الأصولية ما هي إلا جزء من تاريخ ماض تتمّ معرفته، فهمه وموضعته من خلال فضاء وإطار عمل العقلانية والتاريخانية الغربيّتين. لكن تصاعد النقد الذي تقدّمه السياسات الخضراء وتحدي الإسلام الراديكالي يُناقض هذه المزاعم بشكل قاطع، وإن كان بطرُق مختلفة. تبدو رهانات الأصولية عتيقة جداً، لكنها قد وُضعت اليوم كجزء من نظام سياسي ثقافي معاصر جداً. لقد أخذت على عاتقي مسؤولية توضيح أن غُطّ اللامقايسة والخصومة هو ما تسعى إلى تطويره أفكاري عن الاختلاف الثقافي.

#### دور المثقف المتلزم

أودّ أن أختِم هذا الحوار بالعودة إلى السياسة، خصوصاً مسألة دور المثقّفين، فهنا نوسّعت في تعليقك على مكان المثقّف المتلزم وزمانه؟ - هو تعليق أوردته في أحد مقالتي، حاولت أن أقول من خلاله إن على المثقّفين المتلزمين مسؤولية مزدوجة؛ عليهم أن يتدخلوا في صراعات معيّنة بمواقف مُحدّدة من التفاوض السياسي، لكن هذا لا يعني أن هنالك طريقة للتدخّل المباشر لتغيير موضوع المعرفة نفسها، بإعادة صوغ مفهوم المجتمع على مقاس رهانات معيّنة صُمّمت خصيصاً له. إذاً اقترحّت نوعين من أشكال النشاط الممكن. كنْتُ أهاجم الفكرة السائدة بين الناس والتي مفادها: أنه إذا لم تُترجم الأفكار النظرية مباشرة إلى فعل سياسي، فستصبح بلا قيمة. طبعاً، الكلمة التي ستركز عليها هنا هي «مباشرة» لأن الناس كعادتهم سيقولون: طيّب، كيف

سأستفيد من هذا؟ إذا كنت تريد أن تُفصح عن موقع نظري مُحدّد، فسيكون السؤال التالي في هذه الحالة هو: كيف ستُفسّر إضراب عمّال المناجم؟ أو كيف ستُفسّر اضطرابات مواصلات لندن؟ أنا الآن، لا أؤمن بأن هذه الأسئلة تصلح كاختبار لمدى التصاق الموقع النظري بالسياسة، لأنّ من الممكن جداً أن نقترح تعايش نوعين من النشاط قادرين على إعادة تعريف أكبر المفاهيم السياسية وأكثرها حرجاً.

#### هذا تدخّل في الفضاء الثالث إذا؟

- نعم. هو تدخّل في الفضاء الثالث. فمثلاً إذا بدأت بالنظر إلى ما يحدث اليوم في أوروبا الشرقية، فستلاحظ أن الناس هناك يقومون بإعادة تعريف، ليس فقط عناصر السياسة الاشتراكية، بل أيضاً الأسئلة الكبرى المتعلّقة بالطبيعة الكليّة لمجتمعهم الداخلي في عملية انتقال من: الدولة الشيوعية، العالم الثاني، إطار الستار الحديدي للوجود. يبدو أن الاشتراكية في الشرق أو الغرب قد توصلت إلى حقيقة أنه لا يمكن التعامل مع الناس ككتل، كُجُموع غير متمايزة تُؤلف طبقة أو عرقاً أو نوعاً أو أمّة. إن مفهوم الناس ليس هو بالمعطى الجوهري، المحدّد طبقياً المُوحدّ والمتجانسي الذي يُشكّل المجتمع، كما تراه السياسة، بل هو عبارة عن عملية تجلّ سياسي وتفاوض سياسي على طول خط المواقع الاجتماعية المتناقضة. يوجد الناس دائماً كشكّل لتعريفات متعدّدة بانتظار أن يُخلَقوا ويُنَبّؤا. هذا النوع من السياسات الذي يُفصح عن دوائر الأقليات من خلال المواقع الاجتماعية الطباقية المخالفة، لا يُنتج وجهة النظر الطليعية؛ «القيادة من الأمام». إذا أخذت بفكرة أن بناء الناس يتّم من خلال الهُجنة والاختلاف الثقافي، كما اقترحّت أعلاه، فستُجنّب بذلك التقسيم التبسيطي بين الحاكم والمحكوم. عندما تصف سلطة استبدادية (التاتشرية مثلاً) بأنها كتلة متجانسة، مستنداً إلى ذلك النوع من الثنائية، فسيكون وصفك هذا انعكاس غير دقيق لما يحدث في العالم. إذا كان لديك بدلا من ذلك، النموذج الذي يؤكد على الطبيعة المروعة لتلك العلاقة والذي يفهم الذاتية السياسية باعتبارها متعدّدة الأبعاد ويتمّ تعريفها عبر الصراع، فستصبح التاتشرية عندئذ اسماً لعدد من الدوائر الاجتماعية المُفصح عنها، بدءاً بالطبقة العاملة وتشكيلات البرجوازية المهترّفة وانتهاءً بالتزاتنيات الاجتماعية المحافظة وعالم التجارة والصناعة. سترى أيضاً، كيف أنه لم يتم الإفصاح عن هذه الإرادة العامة؛ هذه الكتلة الاجتماعية.

ما نراه الآن ليس عقلانية سياسية في العمل، بل هو «اللاوعي السياسي» والمُتمثيل الرمزي لما صُنِج عليه بريطانيا العظمى بعد عقد من حُكم المحافظين: بلاد صغيرة يُعاني اقتصادها من المشاكل.

## الشعراء

## و«زمان القروء»

#### عبد حامد

صورة الدنيا في شعرنا العربي قائمة مليئة بالفوضى والاضطراب، فإذا عرض ابن الرومي للحياة نسب كل ما فيها إلى فوضى ضربات الحظ الذي يخلع على الجهلة سخاءه، حارماً منه الشعراء والعظماء، وليس أوضح على ذلك من بيتيه الآتيين: «عجب الناس من أبي الصقر إذ ولّس/ بعد الإجازة الديوانا/ إن للحظ كيمياء إذا ما/ مسّ كلباً أصاره إنسانا».

نعم كان الشاعر يرى الدنيا كذلك، لكنه مجبر على الاحتيا لها، كما يقول أبو نؤاس: «هذا زمان القروء فاخضع/ وكن لها سامعاً مطيعاً». وعطفاً عليه قول شاعر القرن الرابع الأحنف العكبري: «رأيت في النوم دينانا مزخرفة/ مثل العروس تراءت في المقاصير/ فقلت: جودي، فقلت لي على عجل/ إذا تخلصت من أيدي الخنازير».

فالشعراء يشعرون أن الدنيا واقعة في أيدي الخنازير والقروء، وأن حظهم منها هو الدون، رغم ما قد يلقي بعضهم فيها من مال مبدول، لكنه مال أراق ماء وجهه في سبيله. وهنا تكمن مأساة شاعر كالمثنبي. وهنا اختلطت المعايير على الشعراء في ظلّ الفوضى وسوء الفهم اللذين عجّ بهما المجتمع العربي، حتى راح أبو الأقيشر الأسدي يقول متعجباً من الشرطي الذي يريد منعه من شرب الخمر: «سأل الشرطي أن نسقيه/ فسقيناه بأنبوب القصب/ إما نشرب من أموانا/ فاسألوا الشرطي ما هذا الغضب».



## كل كاتب نفسه في عالم الانتشار الأفقي



هل تزيدنا مواقع التواصل الاجتماعي كـ«فيس بوك» و«تويتر» وغيرها عزلة أم افتاحاً؟ وكيف للكاتب أن يتعامل معها فلا يكون خارج العصر ولا يبتدل نفسه في آن واحد؟ قد يكون سؤالاً مكزراً، لكنه ملح لما تركه هذه المواقع من تأثيرات على طريقة حياتنا المعاصرة وعلى إعادة تشكيل شخصياتنا وتقديم أنفسنا للآخرين.

هل فكرة وراء إطلاق المواقع الاجتماعية، بحسب الفيلم الأميركي عن حياة مخترع «فيس بوك»، لم تكن أكثر من انتقام: شاب هجرته حبيبته فقرّر معاقبتها بتحقّق حياتها الشخصية كما كل فتيات الجامعة الأخريات. انتقام غير أسلوب الملايين حول العالم، لا سيما المعنيين بشؤون الكتابة، لأنه وضع نظريات التنقيح والمراجعة وإعادة الكتابة على المحكّ، وجعل أي كاتب شاب يتساءل: كيف لي أن أحترم مهنتي وأحافظ على صورتي كشابّ ظريف في الوقت نفسه؟ هل يجوز أن أعرض صوراً طريفة لي من دون أن يؤثر ذلك على حالة الغموض التي يسعى كُتّاب كثُر إلى إثارتها حولهم؟ وهل سيأخذونني علي محمل الجد إذا نشرت على صفحتي يوماً أنني تناولت البوظة وفي اليوم التالي أنني مصاب بالصداع ثم علّقت على صور معارفي هنا وهناك؟

أظن أن الثورة الالكترونية ستدفعنا إلى إعادة النظر في مفاهيم عديدة، أولها الرصانة والابتذال: لعلنا بالغنا كمثّقين مشرقين في تقدّيس الصورة، طيّقنا التأليه الممارس في السياسة والدين على الثقافة أيضاً. تعالوا ندقق قليلاً: نحن نفتح النار عادةً على أبناء جيلنا، أما الجيل الذي سبقنا فقد كان جيّداً، والجيل الذي قبله كان عظيماً، وهكذا تعمل هذه المنظومة حتى تصل إلى تلك المسلّمات الثقافية العميقة في تكويننا؛ ذات الجذور الدينية غالباً.

إلى جانب ذلك، شخصياً أرى في نمط الحياة الجديد دعوة إلى التواضع: على الكاتب أن يقتنع أخيراً بأنه ليس إلهًا ولا سليل إلهة. هو مبدع مجاله اللغة كمبدعين آخرين مجالهم الهندسة أو الكيمياء أو الطب... إلخ، وإسماكه

بعضا التعبير لا يجب أن يمنحه الحق في إلغاء الآخرين. بكلام آخر، كون الكاتب شاهد العصر أو عقله أو لسانه لا يجعله ديكتاتوراً، إنه ميزة إضافية تتيح له توسيع بقعة نظره لتشمل ما لا يراه الشخص العادي. ونتيجة لهذه الميزة لا بدّ له من أن يصبح أكثر ديمقراطية وتقبّلاً للتعدّدية التي تضمّ في ما تضمّه مجالات الحياة الأخرى.

لا أريد أن يفهم من كلامي أنني أقلّل من شأن الكاتب الحديث. فكل ما أودّ قوله إن

## الغاوون

شهرية، شعرية، تأسّست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأمّ لـ: مجلة «نقد»، دار الغاوون للنشر والتوزيع، جمعية الغاوون للترويج للأدب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عسّاف - ماهر شرف الدين

الإخراج الفني

مايا سالم

الرسوم والكاريكاتور

عبد الله أحمد

المدير المسؤول: زينب عسّاف  
العلاقات العامة: كارمن شمعون  
الإدارة المالية: جوليا سابا

لغو الغاوون

إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأمريكية،  
ميشيغين، ملفنديل، هيناستريت  
17953 - ت: 0013139089626  
U.S.A: 17953 Hanna st  
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان - بيروت - ص. ب: الحمرا  
113 - 5626  
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاوون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

سليم الصحنوي  
فادي خياط - حامد العجلان  
نديم ضومط - عون جابر  
فارس عدنان - أحمد نعمة  
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر أسمائهم)

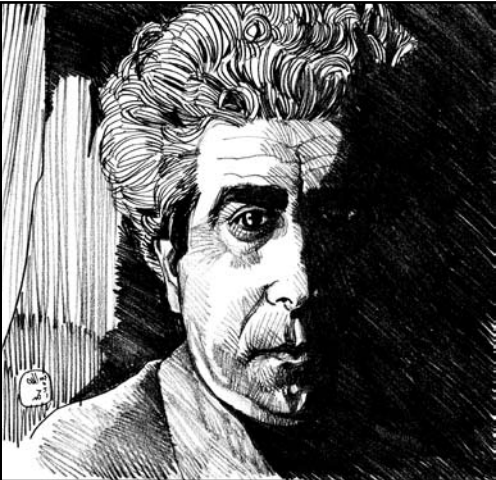
■ لمعاودة «الغاوون» اتصل على 009613835106. علماً بأن الحد الأدنى للتبّرع 200 دولار.

## هاجر يا أمّ: بأية لغة تهاجرين

جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير



يجدّر بنا تأملهما ونحن أمام مثل هذا السؤال. فكلنا يعرف أن الحضارة الإسلاميّة شملت شعوباً غير عربية نبغ منهم عباقرة أبدعوا في العربية، وكان جواب السلطة العربية يومها التنبّي المطلق لهم باعتبارهم شعراء وفلاسفة وعلماء عرباً: ابن سينا، ابن المقفّع، الحلاج، أبو نؤاس... وبذلك اختارت الحضارة العربية هويّة اللغة أوّلاً لتكون هويّة المبدع.

أما اليوم في اللغة الفرنسية، حيث تسود حضارة معاصرة تحملها اللغة الفرنسية ويكتب بها شعراء وأدباء عرب وآخرون من قوميات أخرى، إفريقية وأورويّة، فهؤلاء مهما أبدعوا في الفرنسية باعتبارف عمالقة هذه اللغة، فإنهم لن يُسمّوا «أدباء فرنسيّين»، بل يُطلق عليهم اسم غريب لا يكاد يكون مفهوماً كلياً وهو: «شاعر ناطق باللغة الفرنسيّة» (Poète de langue française)؛ وكل ذلك لتمييزه عن الشاعر الفرنسي «الّفتح».

ومن هنا ولد ما يُعرف بـ«الأدب الفرنكوفوني»، وذلك لتمييزه عن الأدب الفرنسي، فأيميه سيزار وسنغور، وهما من كبار شعراء فرنسا، لا يُعتبران شاعرَين فرنسيّين بل ناطقَين بالفرنسيّة!

هذا فارق جوهري بين موقفَي الحضارتَين العربيّة والفرنسيّة من علاقة اللغة بالانتماء القومي. فليس في تاريخنا أدباء «عرابوفون» على غرار فرانكوفون. هل يعني ذلك أن الحضارة العربيّة كانت أجراً في التعامل مع الهويّة من الحضارة الفرنسية؟ أم أن مفهوم اللغة ودورها في الهويّة يختلفان كلياً بين العربية والفرنسيّة؟ فالعربي في كل القواميس هو ببساطة من يتكلم العربية، بينما الفرنسي هو الغالي، أي الذي ينتمي إلى بلاد الغال قبل أن تولد اللغة الفرنسية التي لها من العمر قرابة الثمانية قرون. لذلك فالهويّة الفرنسية تتجاوز اللغة، في حين لا تفعل ذلك الهويّة العربية. إذا ثمة تفاوت في اللغات ذاتها وعلاقتها بالشعوب التي تنتمي إليها، وهذا يفتح أمامنا سؤالاً تأسيسيّاً نحن العرب: ممّن سبق في التكوين: الجنس العربي أم لغته؟ الفرنسيون كانوا قبل اللغة، لكن لا أحد يستطيع اليوم بين العرب الجزم بجوابه.

هذه الأسئلة وسواها هي التي حدت بي أن أتساءل يوماً في قصيدة «هاجر» لطلبة النبي إبراهيم، وأم إسماعيل الجد الأعلى للعرب، كما تقول الكتب المقدّسة، بعدما طردها إبراهيم من لغة هجرتها لا من مكانها... هو الشعر هجرة دائمة، هجرة عبر المكان والزمان لكنها هجرة في تخوم اللغة.

\* العنوان مستلّ من قصيدتي «احتمال الميلاد والهجرة».

الانتماءات العرقية والأيدولوجية وسواها، نجد أنّ الكثير من الشعراء يؤكّدون - وأحياناً بشكل غريب ومتناقض - على صفة الهويّة والانتماء... حتى القبلي والعائلي منه!

ثم إن ثمة متناقضات عاشها ويعيشها شعراء عرب وغير عرب اليوم، خصوصاً حين يُقيمون طويلاً ويكتبون بلغة أخرى. فعلى سبيل المثال يُصرُّ الشاعر عبد اللطيف اللعبي على أنه شاعر مغربي عربي، وهو لا يكتب إلا باللغة الفرنسية. ومثله كاتب ياسين، الجزائري البربري، الذي اضطر في آخر عمره، من أجل الخروج من هذا التناقض، إلى أن يكتب بالدارجة الجزائرية آخر مسرحيّاته «محمد هرّ فاليزتك» أي (وحتى هذه الدارجة سأضطر لترجمتها) «محمد أحمل حقيبتك». والغريب أنها كانت أضعف نصوصه، خاصة إذا ما قورنت برائعته «نجمة» التي كتبها بالفرنسية، وكأنّ الجواب الصاعق قد جاءه من النص نفسه! ولأنّ كاتب ياسين لم يحتمل القول إنه أديب جزائري تُرجم إلى العربية أو الجزائريّة، قرّر ترك اللغة الفرنسية - ربما لأسباب سياسية تتعلق بمرحلة الاستقلال والحمّى التي رافقت ذلك - لكنه لم يستطع العيش خارجاً كمبدع.

أما عبد اللطيف اللعبي فهو يريد أن يُقال عنه إنه شاعر عربي مترجم إلى العربية. والحالة نفسها لدى صلاح ستيّته فهو شاعر عربي لبناني مترجم إلى العربية، والفارق بين الاثنين أن اللعبي يُصرّ على «عروبة» قصيدته الفرنسية، بينما ستيّته فقد ترك الحبل على الغارب. ومصدر هذه الإشكاليات، كما ذكرت، «الصفة» الملحقة بالنص، والتي لا ضرورة «شعرية» لها. أما مسألة الهويّة والانساب الشخصي فلا علاقة لها بالشعر.

فما قيمة الانتماء القومي في جوهر القصيدة؟ ألا يكفي القصيدة أن تكون الأرض المشتركة إنسانياً، خارج اصطخاب الصفات الدامي قوميّاً ودينيّاً وأيدولوجيّاً؟ ثم ألا تملك القصيدة - خصوصاً أنها لا تتحقّق إلا باللغة - انتماءها في داخلها من خلال اللغة؟ ألا تحمل اللغة أهمّ مكوّنات الانتماء القومي أو العرقي؟ وهل يمكن إلغاؤها كلياً ممجّزٌ إعلان الانتماء إلى هويّة قوميّة غير الهويّة التي تتضمنها اللغة؟

هل يُورّخ الشاعر لنفسه في نصّه؟ أي هل يكتب تأريخه وتاريخ وطنه في نصّه باللغة التي وُلد فيها أم بلغة أخرى غيرها؟ في الواقع ثمة تجربتان لحضارتَين، قديمة وحديثة، تطرحان صيغتين مُتناقضتَين ومُتضادّتين في الرد على كل هذه الأسئلة، وهما: الحضارة العربية الإسلاميّة والحضارة الفرنسية اليوم،

كان غيُوفك، شاعر فرنسا الكبير يقول «إن الشعرَ يكرّهُ الصفات، وهو يكرهها في صُلب النص الشعري وعلى هامشه على حد سواء». ولو تأملنا هذه

المقولة لوجدناها تعني الكثير من السؤال الشعري وضواحيه، فتكاثر الصفات في القصيدة لا يمكن إلا أن يكون شكلاً للترهل والإطناب ومؤشّر ضعف في الرؤية وعجز عن الاختزال، وهي ظاهرة لا تحتاج إلى برهان، وهو ما عناه غيُوفك بقوله «في صلب النص الشعري». كما أننا نلاحظ أيضاً أن الصفات التي تأتي أيضاً على هامش النص لتصف الشاعر أو القصيدة بنعوت مثل: كبير، عظيم، ضعيف، ثوري، رجعي، تقليدي... تسيء إلى كليهما في نهاية المطاف، لأن الشعر جوهرٌ، والجوهر لا يحتاج إلى صفة تُلحق به، لأنه إما أن يكون وإما ألا يكون، وكل وصف له كامنٌ فيه. وبهذا المعنى كان نيتشه يقول عن نفسه: «لست شيئاً آخر إلا شاعر»، ولا يُضيف.

أردت من هذا المدخل الوصول إلى «صفة» تُلحق دوماً بالشاعر، وهي الصفة المتعلقة بالانتماء إلى وطن أو هويّة قوميّة أو دينيّة، كأنّ نقول: «شاعر عربي» أو «فرنسي» أو «إفريقي»... فهل وجود هذه الصفة ضروري؟ أو هل حذفها سيشكل انتقاصاً من الشّاعر أو شعره؟

الإجابات تتفاوت، وكلّ بُدليّ يبراهينه. فقد كان بيكيت، الإيرلندي الذي يُتقن الفرنسية، يقول إنه لا يستطيع نقل نصوصه الفرنسية إلى الإنكليزية لأنه سيحرّرها بشكل مختلف تماماً وإن ما يكتبه بالفرنسية لا يُشبه إطلاقاً ما يكتبه بالإنكليزية ثم يضيف إن الكتابة في الإنكليزية (لغته الأم) تُثير لديه إشكالاً عميقاً وهو يهربُ منه بالكتابة في الفرنسيّة.

وربما هذا الإشكال هو ذاته الذي يقصده دانتي حين يقول: «اللغة هي الإشكال الأعلى في أعلى نقطة من الكائن». فهذا الإشكال لا فتيه حقّة مجردٌ كلمة، ولذا لا بد من تركه بعيداً عن نفسه داخل النص الإبداعي الخاص. وشخصياً، بعد معاشيتي اليومية لهذا السؤال عبر إقامتي لأربعين عاماً في فرنسا، بتّ أؤمن بأن صفة «عراقي» أو «عربي» التي تُطلق عليّ وعلى نعيّ لا جدوى منها، ولا يمكنها إلا أن تكون إضافة زائدة.

الأمر ببساطة موجود في النص الشعري نفسه، موجود في اللغة، وموجود في كل ما تحمله القصيدة من دلالات وإسقاطات وتداعيات... أقول ذلك لأننا اليوم، بعدما قطع الشعر الحديث مسافات شاسعة في تطوّر «النص الجوهر» خارجاً على كل



## تتمة «لحظة وفاة الديكتاتور...»

رئيس المخابرات فيها قال لبعض أبنائها إنه لا يحتاج توظيف مخبرين لديه، لكثرة الوشاة والجواسيس في هذه المدينة! هكذا حوّلوا الشعب شبكة مخابرات عبر زرع الشك والريبة في نفوسهم. وهكذا أصبحت المخابرات فعلاً شعبياً، وزمناً شعبياً، وإنجازاً شعبياً.

وكانت الشائعة في تلك السنوات جهازاً حقيقياً للحكم كأى جهاز أمني. كان يكفي القول: كذا وكذا... ليباعد الناس عن كذا وكذا.

شائعة واحدة تُطلقها المخابرات كفيلة بتدمير حياة أي إنسان. وهذا ما حصل للممثل السوري مهند قطيش. وقد أخذت حكايته بُعداً أكبر في محافظة السويداء كونه أحد ابنائها. بدأ الناس بحكاية تقول إن مهند قطيش ألقى القبض عليه متلبساً وهو يتصفح موقعاً إسرائيلياً. وفي اليوم التالي قالوا: ليس موقعاً، بل إنه كان يتصل بالموساد، وفي اليوم الثالث تأكد أنه جاسوس، وفي اليوم الرابع أو الخامس صحت المدينة على خبر أنه سُحق!

كان مهند قطيش آنذاك في قمة نجوميته بسبب تمثيله دور البطولة في مسلسل سوري حزين يحمل اسم - ويا للمفارقة - «أبناء القهر»!

كثُر من الناس بكى حين سمع خبر شقيقه. لكن مهند لم يُسحق، كما أنه لم يكن على علاقة بالموساد. والحكاية ببساطة أن مهند قطيش انتقد الوضع في سوريا في إحدى الندوات، وسُجن بسبب ذلك لأكثر من ثلاث سنوات بتهمة «نشر أخبار كاذبة تضر بأمن الدولة»! ولأن ذلك لم يشف غليل من سجنوه، اخترعوا قصة جاسوسيته وشقيقه لتدمير سمعته، ونشروها بين الناس كحقيقة مؤكدة.

وبخصوص شائعة «موغلط»، فقبل موت باسل الأسد بأشهر قليلة، كان مسلسل سوري يحمل اسم «نهاية رجل شجاع» قد اكتسح بشعبيته جميع الأوساط في سوريا وباتت تفاصيله حديث الناس اليومي. وكان من أشهر ما تناقلته الناس عنه جملة طريفة يُرددها أحد أبطاله بتهكم: «مو غلط».

لكن، فور موت باسل الأسد انتشرت، فجأة، شائعة تقول بأن كل من سيُردّد عبارة «مو غلط» ستعتقله المخابرات! والسبب أنهم وجدوا على جدران مدينة حماة صوراً لباسل الأسد كتب تحتها: «موغلط»!

ولم يكن ينقص الناس آنذاك سوى هذه الشائعة لإتمام رعبهم، خصوصاً أن أولادهم كانوا يُردّدون تلك العبارة باستمرار وتهكم...

طبعاً لم أسرد كل ذلك على الفتاة المسكينة الواقعة تحت الشمس لتعرف أكثر عن حياتي، بل فقط اكتفيت بالتأكيد على أن الحكاية حقيقية، وبأن أي أوسع أخي الصغير ضرباً بسبب عدم قدرته على منع نفسه من تكرار هذه العبارة: «مو غلط».

وحين هالتها فكرة أن طفلاً صغيراً يُضرب لسبب كهذا السبب، حكيّت لها - لتلطيف الجو - نكتة عن بعثتي المبكرة. فعندما كبرتُ أطلعني أبوي على تسجيل صوتي لي حين كنت في الرابعة من عمري، وكانت المفاجأة أنني غنيت فيه أغنية بعثية بعنوان «شبيبة عروبة».

ضحكت الفتاة كثيراً، وضحكت معها، وأنا لا أعرف حقيقة كيف أفهمها بأنني إلى اليوم إذا أردتُ استذكار مدرستي وطفولتي أذهب إلى موقع «يوتيوب» وأضع في محرّك بحثه اسم «حافظ الأسد» أو «خطاب لحافظ الأسد».

(يتبع حلقة ثالثة)

بالقائد وولديه «الفارس» و«الدكتور»: ستائر مزركشة بحكم القائد، أولاني زينة عليها رسم القائد، دفاتر مدرسية... أذكر أنني ظلمت طوال سنتي المدرسية الأولى، أظن أن الصورة التي تُزيّن دفاترنا المدرسية هي صورة مدير المدرسة، الذي كانوا يخوفوننا به. وأن اسم حافظ الأسد الذي نهتف له هو اسم هذا المدير، الذي كنا نسمع بأنه يضرب المعلمين بحزام بنطلونه، ويعلق الأطفال على أعمدة الكهرباء.

بل إن الأسد وعائلته احتلا حتى الوقت وساعات اليد! فقد انتشرت في سوريا ساعات تحمل خلفياتها صورة الثلاثي المقدّس: حافظ، باسل، بشار. كان السوري ينظر إلى الساعة لمعرفة الوقت، فيرى عائلة الأسد. العائلة التي عليك ضبط عقارب ساعتك على إيقاعها وزمنها. كان شكل العقارب التي تدور فوق الصورة يأخذ دلالاته منها. لا عقرب يدور من دون مشيئة القائد وعائلته. ولكن تخيلوا مواطناً يريد معرفة الوقت، فيُقرّب معصم يده اليسرى من عينيه، فيرى صورة القائد أولاً، ثم ولديه، ثم الساعة بأكملها، ثم ينتبه إلى العقارب مستطلعاً الوقت بين أذرعها. هذا المشهد، بفعل التكرار والروتين لن يبقى على حاله: صورة القائد ستصبح شيئاً فشيئاً أمراً بديهياً كالكستك أو الزنبرك. ينظر السوري كي يعرف الزمن، فيرى وجه القائد مبتسماً: الساعة السابعة صباحاً. صباح الخير يا سيادة الرئيس. صباح الخير أيها الفارس



رسم: عبدالله أحمد.

الذهبي. صباح الخير يا سيادة ابن سيادة الرئيس. صباح الخير يا عائلة سيادة الرئيس.

وكم كانت صدمتي كبيرة وأنا أقرأ كتاب «جدار بين ظلمتين» للنحات العراقي رفعت الجادرجي، بالاشتراك مع زوجته الكاتبة بلقيس شرارة، حيث تحدّث فيه عن ساعات يد عراقية كانت تحمل أيضاً صورة الرئيس المخلوع صدام حسين!

إنها صورة الوقت في بلاد الاستبداد، وصورة الزمن الدكتاتوري. لقد تدخل الاستبداد في كل تفصيل من تفاصيل حياتنا، في سوريا والعراق، بشكل يكاد يكون متطابقاً. حتى في النكات. فثمة نكتة مشتركة بين العراقيين والسوريين لا يختلف فيها سوى اسم الرئيس. وتقول النكتة إن الرئيس حافظ الأسد في سوريا (أو الرئيس صدام حسين في العراق) تنكر ذات يوم واندس بين جموع مواطنين يشاركون في مهرجان حزبي ليختبر مدى صدقهم وولائهم له. وحين ذكر الخطيب اسم حافظ الأسد بدأت الجموع بالهتاف والتصفيق... باستثناء الأسد المنتكر. فإذا بأحدهم - خوفاً عليه - يحثه على التصفيق قائلاً: «صقّ صقّ، وإلا ناكوا أمك».

لقد ضيّع أبناء ثلاثة أجيال أعمارهم مرغمين على حمل صور طاملاً أربعتهم، وتقطيع حبالهم الصوتية بشعارات طاملاً كرهوها. كنا نهتف متلفتين لاستطلاع وجوه المخابرات بينما. كل صديق هو رجل أمن افتراضي. وكل جار هو مشروع عنصر مخابرات. وفي كل مدينة سورية تشيع العبارة القائلة إن

الأسد من أجل خلافة أبيه، أذكر حديثاً دار بيني وبين أحد أصدقاء أبي، وكان يعمل في الشرطة العسكرية، حيث قال لي بحماسة المكتشف:

- بتعرف إنو الدكتور بشار طلع عبقرى؟

- وكيف عرفت؟

- قريت هالشئ مجلة «جيش الشعب»!

يومها ضحكت ولم أناقشه، لأنني كنت أعرف تماماً ألا أمل يُرجى من مناقشة جيل الآباء البائس الذي سلّم سوريا وسلّمنا نحن الأبناء إلى قبضة حافظ الأسد. كنتُ أندesh من سهولة تصديق هؤلاء لكل ما يقوله التلفزيون الحكومي ولكل ما تكتبه الجرائد الحكومية. وقد ازداد مأزقي حدّة أثناء خدمتي العسكرية حيث كان علينا الهاتف عشرات المرّات، وبشكل يومي، لثلاثة من عائلة الأسد:

«بالروح بالدم نفديك يا حافظ».

«بالروح بالدم نفديك يا باسل».

«بالروح بالدم نفديك يا بشار».

وبين هؤلاء الثلاثة كانت سوريا غائبة، أو كانت سوريا ضائعة، أو كانوا هم سوريا. ولا أعرف نحن من كنّا حقاً.

كانت دماؤنا وأرواحنا - بشكل مبتذل - على ألسنتنا دائماً لفداء العائلة المقدّسة. كنا نقف عرّة في الثلج في عزّ شتاء معسكر شمسين العسكري، كي نُثبت لسيادة الرئيس ولاءنا له. وكنا نزحف على ركبنا وأكواعنا على الشوك والحصى حتى تسيل دماؤنا كي نُثبت للأسد بأننا أسود مثله. وأثناء ذلك كرهنا حيوان الأسد، مع أنه كان أيقونتنا في الطفولة، وخاصة أبناء جيلي. فقد كان لدينا ثلاثة أقانيم معشوقة، نحن أطفال ثمانينيات القرن الفائت في سوريا، وهي: غراندايزر (بطل كرتوني)، وزيكو (نجم منتخب البرازيل)، والأسد (ملك الغابة). كنا مغرمين بحيوان الأسد ولبدته الجميلة ولونه الذهبي وبطشه بفريستته، حتى أننا حقدنا آنذاك على مسلسل كرتوني يظهر فيه الفيل ملكاً للغابة لا الأسد.

ولكن حتى ملك الغابة لم يسلم من ملك سوريا! ولديّ حكاية تُثبت ذلك لا يعرفها معظم السوريين إلى اليوم. فحين استطعتُ أثناء إقامتي في لبنان شراء أول فيديو كان أول ما فكرتُ فيه هو مشاهدة مسرحية «شاهد ما شفش حاجة» لعادل إمام، والتي كنتُ - ككل لسوريين - أحفظها عن ظهر قلب لكثرة ما أحببتها ولكثرة ما أعاد عرضها التلفزيون السوري، ولكنني كنتُ أريد مشاهدتها مجدداً كذكرى جميلة من ذكريات المراهقة. وحين وضعتُ الشريط في الفيديو كانت ثمة مفاجأة كبيرة تنتظرني في المشهد الأول الذي أراه لأول مرّة في حياتي!

في البداية ظننتُ أن هذا المشهد هو بروفة تدريبية للممثلين، أو مشهد تصوير من الكواليس، لكنني حين سمعتُ ضحك المشاهدين وتصفيقهم أيقنتُ بأنه مشهد أصلي من المسرحية! وبعد انتهاء المشهد عرفتُ السبب الذي دفع الرقابة السورية إلى حذفه نهائياً من المسرحية: الأسد!

فعادل إمام الذي يرتعد رعباً في المشهد وهو يرى الأسد وقد خرج من قفصه في حديقة الحيوانات التي يزورها، يقلب المشهد ببراعة كبيرة إلى كوميديا، وهو يقول غير مصدّق: «أسد... آه هو أسد».

وخوفاً من التقليل من هبة كلمة «أسد» وتحويلها إلى نكتة، قامت الرقابة السورية بحذف هذا المشهد نهائياً من المسرحية... وإلى اليوم!

لقد ملأ الأسد وعائلته كل ما نراه، ملأ طفولتنا وشبابنا ولبنا ونهارنا. لم تبقَ مادة أو مُنتج أو سلعة في سوريا لم تتبارك